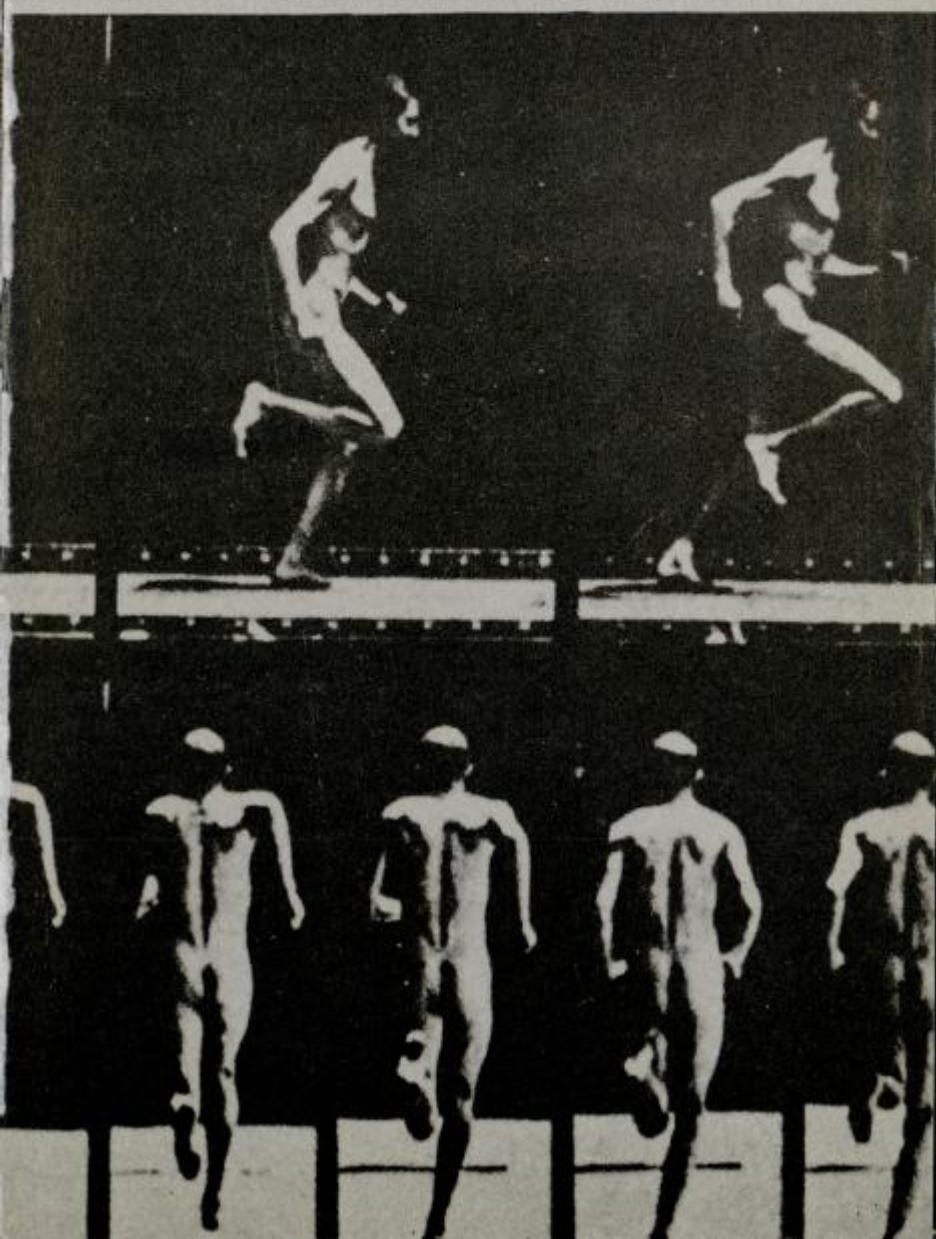


STEVILKA 6&7 (150-151) JUN&JUL. 1975 L. XIII

PROBLEMI
LITERATURA

6&7

PROBLEMI · LITERATURA



PROBLEMI · LITERATURA

Uredniški odbor: Igor Antič, Mladen Dolar, Matjaž Hanžek, Lev Kreft (glavni urednik), Pavle Lužan, Jure Mikuž, Rastko Močnik (odgovorni urednik), Rado Riha, Braco Rotar, David B. Vodušek. Grafično oblikoval Jurij Jančič.

To številko so uredili Igor Antič, Matjaž Hanžek, Lev Kreft, Pavle Lužan in David B. Vodušek.

Uredništvo: Ljubljana, Soteska 10. Tekoči račun 50101-678-48982, z oznako: za Probleme. Celoletna naročnina 60 din, za inozemstvo dvojno. Izdajatelj RK ZSMS.

Tisk: Tiskarna, Kresija, Ljubljana, A. Lundrovo nabr. 2, oktober 1975.

Revijo denarno podpira Kulturna skupnost Slovenije; po sklepu republiškega sekretariata za prosveto in kulturo št. 421-1/74 dne 14.3.1974 je revija oproščena temeljnega davka od prometa proizvodov.



PROBLEMI
LITERATURA

LITERATURA

PRO
BLE
MI
E
PRO
BLE
MI
E

KAZALO

POEZIJA IN PROZA

- | | | |
|----|------------------|---|
| 3 | Andrej Rozman | Pesmi |
| 6 | Milorad Grujić | Drama Aktuell Mo-Di-Di |
| 7 | Milan Jesih | Sred večernega polja mi jadro belo žari |
| 11 | Blaž Ogorevc | Zakaj golazni ali tudi mrgolazni imenovanim
živalim nirvane ni mič doseči? |
| 19 | Jurij Detela | Pesmi |
| 22 | Milan Dekleva | Golobje pesemce |
| 24 | Brane Hlastec | |
| 25 | David B. Vodušek | Hrzaj obla silhueta |
| 27 | Branko B. Novak | Scenarij |
| 45 | Jaša L. Zlobec | Pesmi |
| 46 | Sergej Kapus | za Vojca Gorjana |
| 47 | Tomaž Kralj | Mlinar časa |

DRAMATIKA

- | | | |
|----|--------------|----------------|
| 53 | Andrej Brvar | Glanc na golši |
| 59 | Pavle Lužan | Bumerang |

KRITIKA

- | | | |
|----|-------------|---------------------------------|
| 79 | Braco Rotar | O nekem pojmovanju vrednot (II) |
|----|-------------|---------------------------------|

ESEJISTIKA

- | | | |
|-----|-----------------|--|
| 87 | Samo Simčič | Ojdip, sfinga in Dioniz |
| 93 | Ranko Munitić | Strip-deveta umetnost? |
| 101 | Adriano Spotala | Proti totalni poeziji |
| 107 | Taras Kermavner | Tri razprave |
| 110 | Denis Poniž | Prispevek k tipologiji konkretne poezije |

PROBLEMI · LITERATURA

Miha Avanzo, Zdravko Papič, Dragana, Katja, Maja (Pesniški plakati), Študentski kulturni center
Miha Avanzo, Deklice (Pesniški list 26) – Lipa, Koper – ZTT, Trst
Taras Kermauner – Radikalnost in zavrtost – slovenski kulturni arhetip – Državna založba Slovenije
Zgodba o živi zdajšnjosti – Založba Obzorja
Tomaž Kralj – Sončni polž, polž sonca – Založba Obzorja
Lev Kreft–David B. Vodusek – Mejdun, so dobre pesmi – Založba Obzorja

Pavle Lužan – Srebrne nitke – Založba Obzorja
Blaž Ogorevc – Prisilno zreli paradiznik – Študentski kulturni center
Janez Strehovec – Narcis (Pesniški list) – Lipa, Koper – ZTT, Trst
Ivo Svetina – Botticelli – Državna založba Slovenije
Tomaž Šalamun – Imre – Državna založba Slovenije

Veno Taufer – Pesmarica rabljenih besed – Državna založba Slovenije
Ivan Volarič-Feo – Desperado tonic water – Študentski kulturni center
Vitomil Zupan – Menuet za kitaro (na petindvajset strellov) – Cankarjeva založba
125 pesmi (antologija Tribuninega pesništva 1965-70) – FORUM–Tribuna

Miha Avanzo – Zdravko Papič – Dragana, Katja, Maja (Pesniški plakati), Študentski Kulturni center

Miha Avanzo – Deklice (Pesniški list 26) – Lipa, Koper – ZTT, Trst

Taras Kermauner – Radikalnost in zavrtost – slovenski kulturni arhetip – Državna založba Slovenije
Zgodba o živi zdajšnjosti – Založba Obzorja

Tomaž Kralj – Sončni polž, polž sonca – Založba Obzorja

Lev Kreft–David B. Vodusek – Mejdun, so dobre pesmi – Založba Obzorja

Pavle Lužan – Srebrne nitke – Založba Obzorja

Blaž Ogorevc – Prisilno zreli paradiznik – Študentski kulturni center

Janez Strehovec – Narcis (Pesniški list) – Lipa, Koper – ZTT, Trst

Ivo Svetina – Botticelli – Državna založba Slovenije

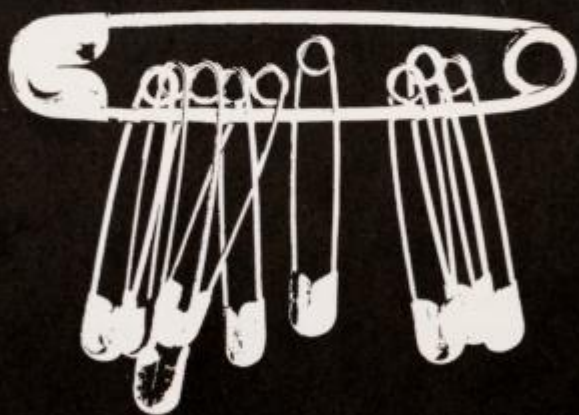
Tomaž Šalamun – Imre – Državna založba Slovenije

Veno Taufer – Pesmarica rabljenih besed – Državna založba Slovenije

Ivan Volarič-Feo – Desperado tonic water – Študentski kulturni center

Vitomil Zupan – Menuet za kitaro (na petindvajset strellov) – Cankarjeva založba
125 pesmi (antologija Tribuninega pesništva 1965-70) – FORUM–Tribuna

POEZIJA & PROZA



Andrej Rozman

PESMI

POMLAD

Sonce lije v škaf kot iz škafa sije dež.

DVA PREGOVORA

Če bi bi-tudi-ne-bilo ne bilo, bi tudi če-bi-ne-bilo ne bilo.

Bolje golje polje, kakor pakor gakor.

DVA MALARJA . . .

. . . sta delala (malala) pelala: lalala.

BESEDE

včaznigdarsih

včazmeralsih

včasempatjasih

omoženska

moženjen

potroka

vojaki

in vošibki

korenjakajo

PESEM O OJDIPOVEM KOMPLEKSU

mama

navodilo za uporabo besede:

M izgovoriš cmokajoče, da spominja na poljub.

PESEM O UMAZANEM IZRAŽANJU

plunek

navodilo za uporabo besede:

obenem, ko izgovoriš plu, izpljuneš.

smrkel

navodilo za uporabo besede:

zatisneš eno nosnico in obenem, ko izgovoriš **m**, izpihneš skozi drugo smrkelj.

PESEM O PARANOJI

st rahrabrostrah

navodilo za uporabo besede:

br izgovoriš kot močan bilabialni vibrant, da se treseta obe ustnici.

USTNICA USTNICO UMIJE, JEZIK OBE

oblizovanje

navodilo za uporabo besede:

pri izgovoru **bl** z jezikom oblizneš zgornjo ustnico, pri

z z zgornjo ustnico oblizneš spodnjo, pri v s spodnjo oblizneš ZGORNJO PRI

USTNICA USTNICO UMIJE, JEZIK OBE

oblizovanje

navodilo za uporabo besede:

pri izgovoru **bl** z jezikom oblizneš zgornjo ustnico, pri

z z zgornjo ustnico oblizneš spodnjo, pri v s spodnjo oblizneš zgornjo, pri nj pa z jezikom oblizneš spodnjo ustnico.

SPREMEMBA PESNIKA V NEPESNIKA

(V umetnosti ni nič lepega. Vse lepo je v življenju.)

Ukvarjati se z umetnostjo pomeni bati se življenja. Zato so si umetniki izbrali le pasivne čute: vid in sluh. Tudi vonj, okus in tip so lepi.

Napisati pesem pomeni izbrati prav njo med vsemi ostalimi. A zakaj ne obdržimo vseh zase, dokler nas kdo ne vpraša po eni izmed njih?

Pesniki naj pridejo ven na ceste! Naj nam pokažejo lepoto čisto od blizu, da se je dotaknemo! Naj nam pokažejo prst, s katerim kažejo nanjo!

Lahko bi pisal o vsem tem, kako drugačen sem od samega sebe: kako prevelik in premajen, kako predober in preslab. A nočem, ker sem poleg pisca tudi bralec in vem, koliko resnice bi se izgubilo na poti od enega k drugemu.

Besede so se prenapolnile s spomini. Kaj naj torej storim z njimi, ki jih držim v ustih? Naj jih še enkrat spustim ven in pustim, da pridejo v ušesa spet prazne?

Samo takrat hočem pisati, kadar se izkažejo misli za tako resne, da nimam poze-mimike obraza, s katero bi jih povedal.

Ne znam govoriti z Budinim smehljajem na ustih. Naj molčim?

Pesnik je tisti, ki mu prvemu zmanjka besed. Zave se, da jezik prikriva resnico, a je v sebi ne skriva. Zato je vse, kar lahko stori, to, da postavi nov jezik, ki bo vsaj obrnjen kažiopot, proti resnici.

SPREMEMBA JEZIKA

Dva ukrepa izmed vseh)

PREDUKREP

Razglašam nedeljo za dan popolnega molka: prepovedujem govorjenje, poslušanje, branje in pisanje.

PRVI UKREP

to ali tisto

to ili tisto

V prvem primeru to izključuje tisto, kot odgovor je možen le eden od obeh. V drugem primeru pa to ne izključuje tistega, ampak sta kot odgovor možna oba ali noben ali eden od obeh. Z mehanično uporabo ili je združeno širše dojemanje, ki pogleda globlje v stvari.

DRUGI UKREP

to zaradidaraz tisto

Zaradidaraz označuje obojestransko vzročnost. Da nam vedeti, da to vpliva na tisto in obenem tisto vpliva na to.

Milorad Grujić

DRAMA AKTUELL MO-DI-DI

MO DI DI FR
MI DO SO MO SA SO
DO DI MO DI MI SO
FR DO FR DO DO
FR MO DI DI DI SA
Sa DO MO
Sa DO MO DO
MI MI MI MI MO DO
DI SA Da SO
DO SO DI SA SO MI
Di Di Di Fr
Mo SO DO SO Fr
Fr So Mi DO FR DO
SA MI MI MI FR Di SA DI
DI Sa DI DI DO SO SA MI
Di SA Fr MOMOMO

Jutri bo praznik, in jaz nimam peruti, praznik bo, pa nimam dneva več pred sabo. Sam ne vem, čigava nevesta sem: če pokazem na obzorje, tam zagori ogenj rumen, če pogledam v tla, se prst scvre, da kamni pokajo v njej in da po hašišu zadisi; ko pa spet pogledam in pokazem vase, nimam kaj videt in ne na kaj kazat.

Nikoli v življenju se še nisem posmejal, nikoli še nisem videl dežja. Spominjam se samo pohlepne želje po znanju, potem po nevednosti, potem po temi. Spominjam se tudi, da se nisem jaz umikal, marveč da se je telos logos oddaljal in zginil, res pa je, da z eno besedo nisem namignil, naj ostane.

x x x x x

Dvom je ta kopel, iz katere prihajam sterilen, bel, in vendar zemski in potenten. Vagam samo še dvanajst kil, ne morem se skoncentrirat na nobeno reč — nikoli ne bi bil verjel, da je človeku lahko tako razbolelo tesno, in naraven je moj prvi pomislek v tej zvezi: sem sploh človek tedaj?

Na mizi je šarkelj suh in poln mravelj, v transistorju ni baterij, samo še jezikovne pogovore ujame. Očitno sem si priredil mrežo zasebnih, samo meni jasnih simbolov: čez dan preziram secesijo, češ zgodovini, kar je njenega, in jo vso pozabim, čez dan ja, ko pa se stemni, se oblastno usede vame materin klic k večerji spred osemnajstih let.

Italijanim se, italijanim: poljubujem jutrnji škrlat na spečem čelu speče, vsega me napolnjuje deška zaljubljenost, konj sem, ki ga v jezni ježi jezdec je: prebujanje ji bo vzelo obrvi, in ko se bo hotela nasmehnit, bo zginila, iz ogledala, motnega od časa, ki bo minil dotelj, bo gledala, ko se bom bril.

Zima se vrača, ko da bi bila kaj pozabila, glog razcveten je uklenjen v led, z anarhizmom prosvetljeno mesto je polno radoživega vrvenja, šumnih zdrah, deviške starke se lišpajo v cerkvah, nikoli jih dvom ne zajeme, ne dvom ne mir: plava je, čas, tvoja voda, plava in razpenjena, utopljenecv ne vrača.

Milan Jesih

Ta negotovost: je kuhinja, kj v njej zajtrkujem, muzej namišljenih zmag?
Naveličan sem tega, da ves stojim na eni sami črki – črki, kakor jo obrnem,
vzeti bodisi kot pars pro toto bodisi kot je le najbolj mogoče literalno:
navsezadnje bi rad še za kakšen centimeter zrasel, da bi opoldne videl vsaj čez šank.

Res pa je, po drugi strani, drobni predmeti, posterji po stenah, vse je nekako na svojem mestu,
vse, papir, les kovina, plamen, zrak – ne samo odnosi, tudi bit je moje delo.
Tudi čas, ki se reči v njem raztapljajo, se prenavljajo in gnetejo v jarkem zagonu,
tudi čas je moja potegavščina, in tudi sam sem svoja blodna, iz brezdelja povržena izmišljotina.

x x x x x

Kako sem težak! Kako sem star! dvesto enajst let, šestinpetdeset ton!
Iz belega motela sem motet se sliši, na čelo mi nalaga slab miocenski premog – nočem spat,
utrujen bom dočkal zore, ob cesti tukaj tovornjake štel, za njimi plahotal –
nedolžen sem, nedolžen – zjutraj si bom h kavi odkrhmil sončeve srediče,

odčepil sodček tinte in naposled napisal svoj J'accuse, objesten, nesramen,
potem prazen vase zdrsnil, grenek, sladek, samega sebe pozabljajoč,
da bo vse začudenje, ves gnev, vse ostro in jarko zlagoma potihnilo v prsih
in da bo, kakor je že vnaprej določeno, z vetrom obleka šla z mene v mehkih pepelnatih kosmih.

x x x x x

Dan je razparal tkanje noči, na dno brezdanjih jezerskih voda potegnil kanuje,
pastir je zjutraj od pejtola nor poklal šest tisoč ovc, se njihove krvi naphal,
se polastil njihovega hrepenenja – jaz pa sem ostal, da trpim njegov spomin,
da nosim v temenu pezo v jesen zablodele s temo nestrpnosti prežete ideologije.

Vdihavam zrak, izdihavam gnojne mehurje, za hip zalebdijo, potem pogasnejo v grenko grudo,
od imena, ki sta mi ga dala oče in hči, mam vso kožo do srca najedeno –
preveč je življenja za eno telo, za eno voljo je preveč tišine, in se več je bo,
saj vse le začne se, ne mine pa nikdar – oh, nikdar ne mine razbuhla bridkost.

SRED

Iz mleka sem stopil, ko je molzla — me je prepoznala po bolnih očeh?
Svinec me varje pred valovi njenega spominjanja, in se me vendar spominja!
popoldne, ko spi, me z belo vespo goni po prških kraških selih,
in kadar ji v ovinku na šodru zdrsrne, da pade, „O jebemti,“ zagolči.

Majhen človek sem, po osmijevi soli dehtim; hkrati ko bi rad umrl, sem popoln,
z belo stigmo na čelu, enigmo za orle, sem dosti hiter stenograf za svoje bliskovite metamorfoze —
ona pa vame ne more drugega ko kaos zasejati, in jaz sem v svojem kolobarju kaos že izkalil.
Med ljudmi ne bom iskal pravice, samo v sebi — vendar šele kdaj pozneje — Jo bom v trpki zlindiri izprevidel.

x x x x x

In medias res: krhek sem. Najsi bo tudi mehko lombarijsko nebo samo povrhnica srca,
najsi bo tudi, planjava pobožna, v tvoji travi nekaj ko mati mojega,
najsi bo, večer pobožni, v čudežu tvoje navzočnosti nekaj za zmerom mojega,
najsi mi je zavest, da je za marsikaj še čas — rad bi v kakšno reč verjel!

Vem: na temni strani besede gluha žaba živi, jaz sem njen usužnjeni paž, vem,
in vem, grenak bi bil namen, naprtat si na pleča svoj planet, vse vem.
S svežo jutrnjo vodo poprhana redkev na mizi, na tleh se ko v pravljici maca s klobko volne igra,
jaz pa ne najdem vere, ki je mir, in sem kot takšen samo prisposodben — ni me.

x x x x x

So časi, ko v nas nestrpno laja kot mrtva pomaranča olupljeno srce,
so pa tudi zore, ko za v gore brusimo cepine in smo plavi od z vsem pomirjene čistoče:
in med tema mejama toliko čutom danega, in — in vendar - gorje, da bi za hip zastali,
gorje, ker bi tedaj vsak moški pred žensko — enako kakor ženska pred pogoltno globino neba — ostal sam,

gorje, ker bi se nas potem predmeti ogibali s temačno mrznjo, kakršne smo vajeni pri angelih,
in postali bi kaj, kar smo kdaj že bili in kar ne znamo več bit;
ne govorim o sebi — vsi boste umrli, samo jaz ne bom umrl — ne govorim o sebi,
govorim o monolitni navzočnosti vsega, kar je že prešlo, in vsega, kar se ma šele pohotno znest nad nami.

VEČERNEGA POLJA

Urh! urh! ura je sto, njive so dolge, nasmejane, zlate od pšenice,
urh! in skoznje se moje oble ladje vračajo v očetno kovačijo —
v legeštul zavajen narekujem eklogo za eklogo, gledam v vrh jesena, kamor so zarojile čebele,
in se ob sleherni besedi ustrašim: koliko jih zavržem, ko izberem eno!

Po nebu gresta dva kumula, fant pa punca, in ju ni sram ljubezni —
komaj kdaj pogledata dol, kjer mi minevamo, sama še bolj minljiva od nas.
In kaj vidita? Vidita, kako se vse reči vseh barv stapljajo v eno reč ene barve
in kako pravično je, da se mi godi krivica, da ni ne mira ne mere več vame.

x x x x x

Moja nezvesta je stara dvanjast let, krilo ma do tal, noge do neba,
in jaz! sem njena ženska, nezvesta, izdajavna, četudi sem ji vdan —
njena daljava me vabi, njena bližina odbija, njene korlade se bleščijo,
rekel ji bi, naj me ne jaha to belo binkošno noč, rekel bi ji, pa je ne poznam.

Bos sem pod lačnim bakrenim kovanjem in docela voljan sem živeti med ljudmi,
voljan sem jim postat moder, jim postat planina, jim bit jezik, bit nož, bit tuj;
prav je zato, da včas pride naga do sonca, da sede obme in da je slišat vrabce.

„A se jokam?“ jo prašam. Oči ma zašite, reče: „Ja sevede, jokaš se,“ reče od daleč.

x x x x x

Lej, z morja sem se bliža cerkev bela, in nezadržno teče čas.
Kot vsi bi rad izrul preteklo iz svoje čudi in se zagnal v novo ero —
s prvim gimnazijskim pivom sem se nalokal tesnobe, z mirnjo sem se prepojil ze prej,
tako ne morem ostati vse življenje mlinar, ki hoče bit pek.

Naj šepnem svoje ime zdolž obale? za koga? za mrtve galebe? za pojedene školjke?
Nič naj ne šepnem, četudi me molk žge, marveč naj pogledam kvišku —
od kod naenkrat velika temna packa na jasnem opoldnaskem nebu?
Od kod! od tam, kjer bridkost ustrela mehki veter, ki nosi vrani —

MI JADRO BELO ŽARI

Blaž Ogorevc

ZAKAJ GOLAZNI ALI TUDI MRGOLAZNI IMENOVANIM ŽIVALMI NIRVANE NI MOČ DOSEČI?

PRIPOMBA: Pa to, da se te živali imenujejo tako grdo, ni moja zasluga, nemveč prirodoslovca in znanega pisca slovenskega, sedaj že rajnkega Frana Erjavca.)

NIRVANA, oh kako magična beseda. Kot žuželke svetloba, tako nas vabi. Vsakdo si želi tjakaj, vsakdo, pa naj bo budistični menih ali pa krščanski misijonar, vsakdo, in ljudje ki o tem res kaj vedo, trdijo, da so se celo plemenitniki starih Inkov selili tja. Spojitev s svetlobo, spojitev z **BOG**om, z vesoljstvom, (ki je pogosto tudi univerzum imenovano), rešitev muk pozemnih in ničnosti tega sveta, rešitev iz čarnega kroga reinkarnacije, to je želja vseh bitij zemeljskih. A žal, ujeti smo v krog teh rojstev in ponovnih rojstev, ujeti zbog grehot, ki smo jih zagrešali v preraznih življenjih. In prav sloj golazen ali tudi mrgolazen imenovanih živali je tod, kot pričajo stare knjige, baje najbolj propal in tudi na največjo kazen obsojen. Temu sloju nirvane pač še ne bo tako lahko doseči. Pa naj bo dovolj uvodnih besedi, preidimo k eksperimentu, ki bo dokazal nizkotnost teh, v uvodu omenjenih bitij, ter nakazal nove možnosti za približanje ali morda celo **DOSEG NIRVANE**.

Vse pripravljajno delo poteka v štirih fazah, in sicer:

PRVA FAZA: (sestavljena je iz štirih podfaz)

Prva podfaza: Zgrabiš neko mizo in jo privlečeš v prazen, našemu namenu primeren prostor. (Pripomba: Miza, to je nekakšna, ponavadi lesena priprava, ki služi v različne namene.)

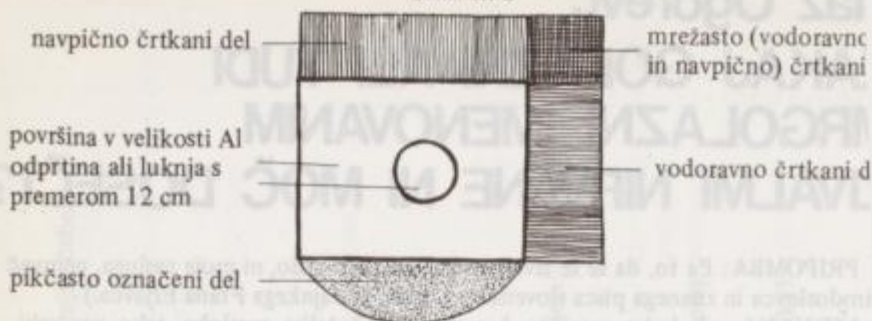
Slika št. 1



Druga podfaza: Mizi je nujno potreben format A1, čemu je to tako, bi bilo malo neprimerno razlagati, kajti to je že višja stopnja, znana vsem kabalistom. Če je torej miza, ki smo jo privlekli v že prej omenjeni, našim namenom primerni prostor, našemu namenu neprimerna, jo temu primerno obžagamo in sicer:

- če je predolga, odžagamo vodoravno črtkani cel,
- če je preširoka, odžagamo navpično črtkani del,
- če je predolga in preširoka, odžagamo navpično in vodoravno šrafirani del,
- če je okrogla, odžagamo pikčasti del.

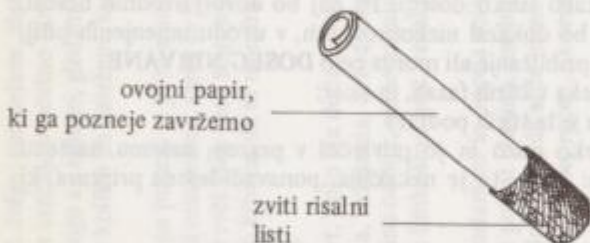
Slika št. 2



Po vsem tem pa natanko v sredini izžagamo krog s premerom 12 cm, (čem toliko, pa bodo zopet razumeli le poznavalci kabale).

Tretja podfaza: Potem odidemo v Mladinsko knjigo in kupimo tri risalne list A1 formata.

Slika št. 3



Četrta podfaza: kot je razvidno s slike, risalnim listom izrežemo luknje in jih položimo na mizo, tako da se luknja v mizi natanko ujema z luknja v listu.

Slika št. 4

risalni list, ki se povsem ujema s površino mizine ploskve

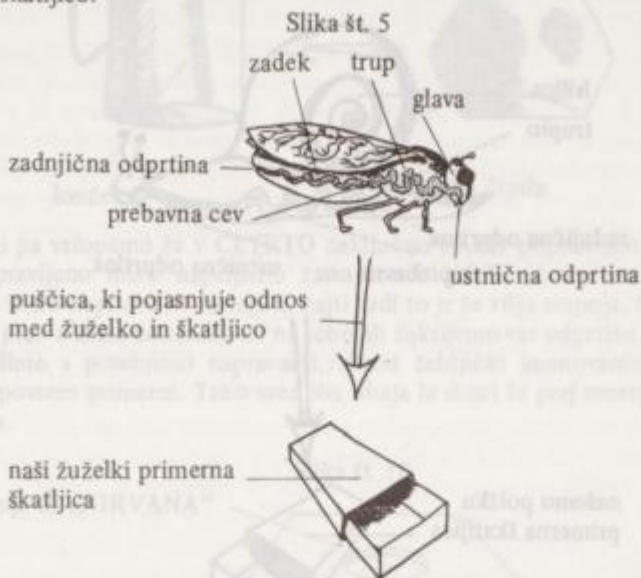


S tem je prva faza pripravljanih del našega eksperimenta končana in nastopi **DRUGA FAZA:**

To fazo sestavljajo tri podfaze in sicer:

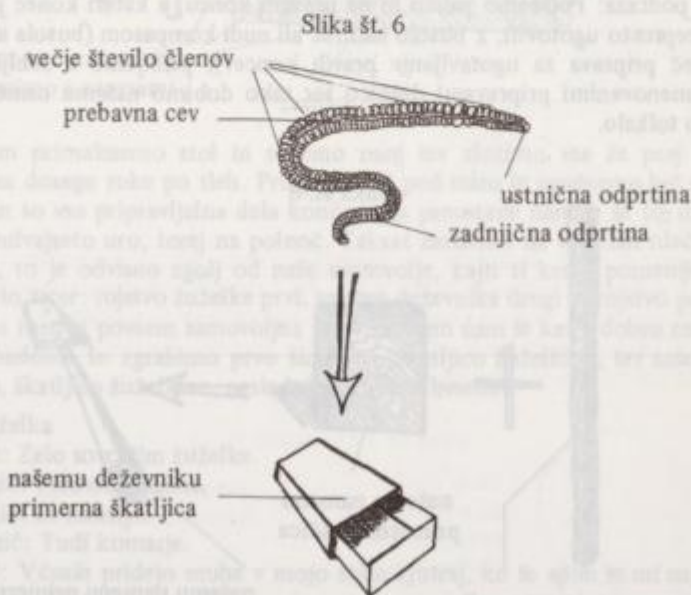
V rosnem jutru odidemo na travnike in sonce vzhaja tam zadaj, pa še ptice prepevajo tam v listju, mi pa pod prvo podfazo druge faze ujamemo žuželko.

Žuželke, to so bitja, sestavljena iz treh delov: glave, trupa in zadka. So krilata, vsaj običajno je to tako. Prvo, kar opazimo, je prebavna cev, ki se vleče od ustnične pa vse tja do zadnjične odprtine. Torej ujamemo žuželko in jo spravimo v zanjo primerno škatljico.



Potem nadaljujemo s sprehomom in sveže razorane njive puhtijo vonj plodnosti vse naokrog. A mi ujamemo deževnika (pod drugo podfazo druge faze), bitje, ki je sestavljeno iz mnogo členov, in prvo, kar opazimo na njem, je prebavna cev, ki se pričinja pri ustnični in končuje pri zadnjični odprtini.

Tudi njega spravimo v zanj primerno škatljico ter



nadaljujemo pot. In rosne kapljice padajo z listkov, pa se zdi, kot da bi k šmarnicam zvonilo, a mi opazimo polža in ga ulovimo kot tretjo podfazo druge faze. Polž je sestavljen iz dveh členov, iz hišice in iz trupla, rad se slini in se hrani s

solato, vsaj mnogokrat se tako zdi. Prvo, kar opazimo na njem, je prebavna cev, se vleče od ustnične pa do zadnjične odprtine.

Slika št. 7



našemu polžku
primerna škatljica

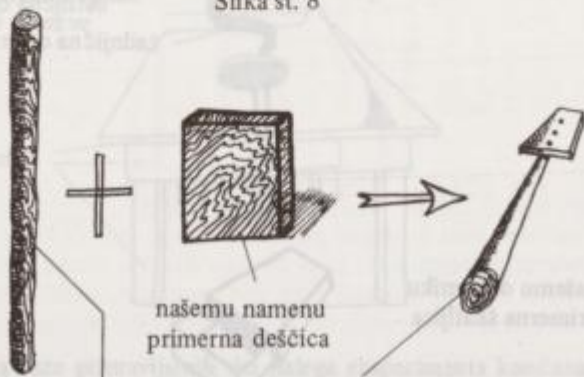


Pa končno tudi njega spravimo v zanj primerno škatljico in s tem končamo ; drugo fazo operativnih del in vstopimo v

TRETJO FAZO: (sestavljeno iz dveh podfaz)

Prva podfaza: Poiščemo palico in na pravem koncu, a kateri konec je pravi, ji precej preprosto ugotoviti, z busolo namreč ali nudi kompasom (busola ali kompa je namreč priprava za ugotavljanje pravih koncev), pribijemo z žebli ali tudi žičniki imenovanimi pripravami deščico ter tako dobimo našemu namenu dokaj primerno tolkalo.

Slika št. 8

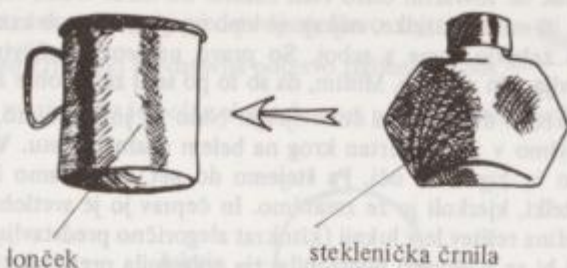


našemu namenu primerna palica

našemu namenu primerno tolkalo

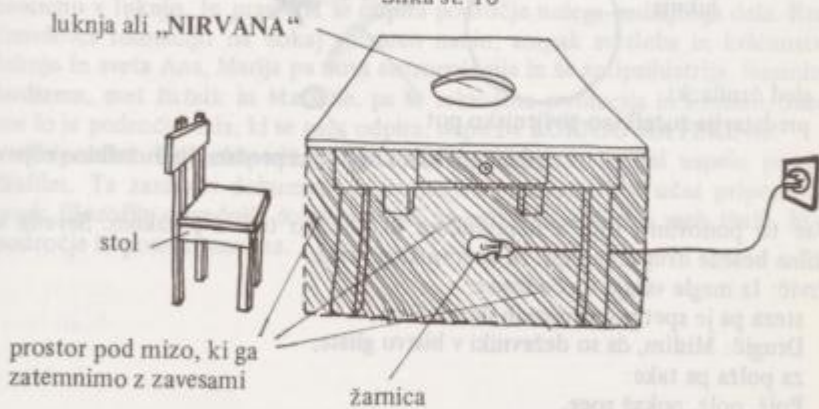
V drugi podfazi tretje faze pa zopet odidemo v Mladinsko knjigo ter kupimo stekleničko črnila ter ga zlijemo v našemu namenu primerno posodico.

Slika št. 9



S tem pa vstopamo že v ČETRTO zaključno FAZO pripravljalnih del. Pod že prej pripravljeno mizo napeljemo žarni moči 100 W (čemu ravno toliko, je ponovno malo neprimerno razlagati, kajti tudi to je že višja stopnja, vsi kabalisti pa bodo to prav zlahka doumeli) ter na robovih zakrijemo vse odprtine z zavesami, ki jih pritrdimo s posebnimi napravami, risalni žeblički imenovanimi in so temu namenu povsem primerni. Tako svetloba uhaja le skozi že prej omenjeno odprtino ali luknjo.

Slika št. 10



Potem primaknemo stol in sedemo nanj ter zložimo vse že prej omenjene artikule na doseg roke po tleh. Prižgemo luč pod mizo in ugasnemo luč na storpu.

S tem so vsa pripravljala dela končana in preostane nam le še to, da prežimo na štiriindvajseto uro, torej na polnoč. Takrat zarišemo na vsak list rdeč krog, kje in kako, to je odvisno zgolj od naše samovolje, kajti ti krogi pomenijo namreč rojstva, in sicer: rojstvo žuželke prvi, rojstvo deževnika drugi in rojstvo polža tretji. Da pa so rojstva povsem samovoljna stvar, je vsem nam še kako dobro znana stvar, porka madona. In zgrabimo prvo škatljico, škatljico žuželkino, ter zašepetamo v škatljico, škatljico žuželkino, naslednje zarotilne besede:

O žuželka

Prvič: Zelo sovražim žuželke.

Drugič: Predvsem muhe.

Tretjič: In mravlje.

Četrtič: Tudi komarje.

Petič: Včasih pridejo muhe v mojo sobo zjutraj, ko še spim in mi nagajajo, So zelo vsiljive. Jih sploh sovražim.

Šestič: Prej pa so mi bile žuželke všeč. Najbolj molji. Ker so zelo zviti. Kajti pravijo, da so v pičlih stotih letih, odkar jih zatiramo z različnimi praški, postali imuni nanje. Res, zelo zelo zvite živali.

Sedmič: Kljub vsemu pa muhe in mravlje ter komarje vseeno še zelo sovražim
 Osmič: Ampak ne sovražim čisto vseh žuželk. So mi še vedno všeč šuštarji. Š
 tihe in mirne žuželke, najraje se lepo igrajo v travi ob kakšni cesti in
 tiho zabavjo same s seboj. So pravo nasprotje vsiljivim komarjer
 mravljam in muham. Mislim, da so to po srcu zelo dobre žuželke.

S tem naši žuželki damo voljo do življenja. Nato pa jo zgrabimo, pomočimo
 čmilo ter postavimo v rdeč začrtan krog na belem risalnem listu. V roki krepk
 stisnemo tolkalo in zapremo oči. Pa štejemo do pet, pogledamo in s tolkalor
 treščimo po žuželki, kjerkoli jo že zasačimo. In čeprav jo je svetloba privlačila i
 čeprav bi bila edina rešitev le v luknji (kitokrat alegorično predstavlja NIRVANO)
 ni je žuželke, ki bi se v nirvano pogreznila, tja pobegnila pred jadi življenja, (to s
 pravi, zatekla se v luknjo in si s tem življenje rešila). Slika je živ primer propalost
 in grešnosti žuželke, s katero smo izvajali eksperiment.

Slika št. 11 (rezultat št. 1)

mesto, kjer je žuželko
 doletela smrt pod tolkačem



Vse to ponovimo tudi z deževnikom in končno tudi s polžkom. Seveda so
 zarotilne besede drugačne, npr. za deževnika so take:

Prvič: Iz megle vstaja rdeče sonce,
 steza pa je spet polna mrtvih deževnikov.

Drugič: Mislim, da so deževniki v bistvu gliste,
 za polža pa take:

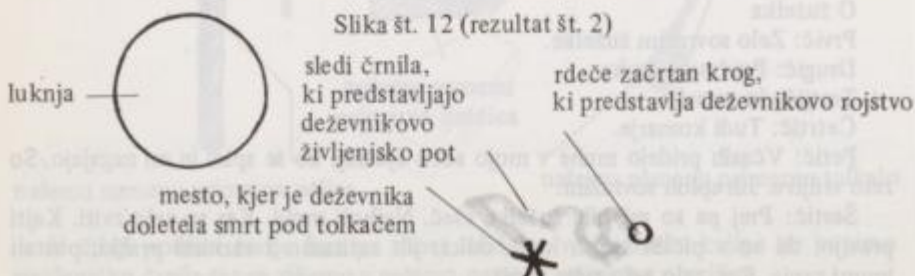
Polž, polž, pokaž roge,
 če ne ti mater hišo razbijem,
 jebemti mater,

polž, polž, pokaž roge,
 če ne ti mater hišo razbijem.

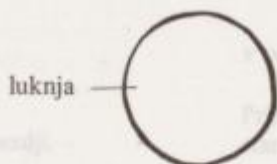
Pripomniti je treba, da je tudi čas, ki ga damo tema dvema primerkoma golazni,
 na voljo za pobeg, različen od žuželkinega. Pri deževniku štejemo z zaprtimi očmi
 do petnajst, pri polžu, ki slovi zaradi svoje hitrosti pa celo do trideset.

A kot vidimo iz priloženih slik, rezultat je popolnoma isti; empiričen dokaz
 nizkotnosti teh že poprej omenjenih bitij.

Slika št. 12 (rezultat št. 2)



rdeče zarisan krog, ki predstavlja polževo rojstvo —○
 sled črnila, ki predstavlja polževo življenjsko pot —
 mesto, kjer je polža doletela smrt pod tolkačem *



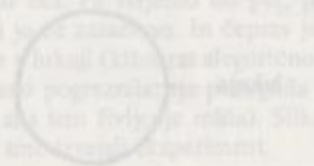
luknja

S tem je eksperiment končan, lumparija je dokazana, trupla, ki jih vidimo so trupla, ki jih vidimo so trupla ne vrednih bitij, bitij tako zvane golazni ali mrgolazni.

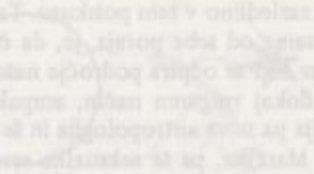
A tudi to ni vse, kar zasledimo v tem poiskusu. Ta luknja nam da misliti. Torej hipoteza, ki se nam kar sama od sebe poraja, je, da če hočemo zbežati v nirvano, moramo v luknjo. In prav tod se odpira področje našega nadaljnega dela. Resda to freudovci tolmačijo na dokaj vulgaren način, ampak svetloba in krščanstvo, pa luknja in sveta Ana, Marija pa nova antropologija in še antipsihiatrija, feminizem in budizem, svet žuželk in Marcuse, pa še seksualna revolucija in Fromm/Suzuki — vse to je področje dela, ki se nam odpira, odpira v **LUKNJO MATERINO**.

Pripomba: Ves eksperiment je naši nirvanistični skupini uspelo posneti na diafilm. Ta zanimivi dokument je namenjen predvsem kot učni pripomoček za pouk filozofije v srednjih šolah, pa tudi za privatno uporabo vseh tistih, ki jih to področje še posebej zanima.

Opomba: Kljub temu, da je posrednik, ki zagotavlja izdaje, odgovoren za dostavo, ni odgovoren za
Dodatki: Ampak na kratkih straneh vsake izdaje. So mi le redno vsaki štiri dni. In
... izdajati bodo vsake štiri dni. ... izdajati bodo vsake štiri dni. ... izdajati bodo vsake štiri dni.



... izdajati bodo vsake štiri dni. ... izdajati bodo vsake štiri dni. ... izdajati bodo vsake štiri dni.



... izdajati bodo vsake štiri dni. ... izdajati bodo vsake štiri dni. ... izdajati bodo vsake štiri dni.

Prvi: le tega malo reče, da
...
Drugi: Morda, da se detentiki v letih giste,
...
Tretji: pol, pol, pol, pol, pol,
...
Če se ti moreš malo razločiti,
...
Če se ti moreš malo razločiti,

... izdajati bodo vsake štiri dni. ... izdajati bodo vsake štiri dni. ... izdajati bodo vsake štiri dni.

... izdajati bodo vsake štiri dni. ... izdajati bodo vsake štiri dni. ... izdajati bodo vsake štiri dni.

SILKA št. 12 (junij 1971)

OPOZORILO NAROČNIKOM

Ker po vsaki razposlani številki Problemov prejmemo precejšnje število izvodov, razposlanih po pošti, nazaj v uredništvo z raztrganimi ovitki ali nerazberljivimi naslovi, prosimo vse naročnike, ki niso prejeli kake od številki letošnjega letnika Problemov, da nam to sporoče. Tako si bodo zagotovili manjkajoče izvode in popoln letnik.

Jurij Detela

PESMI

x x x x

Megalomanska duša.
Prostori med deskami in ozvezdji.
Odlepljeni koraki.
Pišeš, Walt Whitman,
kar pride vate?

x x x x

Preračunljive nežnosti temnega vala
dihajo v sobi, odklenjeni v zrak.
Koncentracija vsega prostora
okrog ene same forme.

x x x x

Brez peska, kot vrele sanje,
vosek in vata
skupaj želita:
sanke v nebo!
Pribite!

SHELLEY

Na jok mi gre, Shelley, ko se te spomnim,
drhteče tiho življenje.
V kristalnih kvadririh biva gnus, pravim jaz.
Narkotična krožnost abstrakcij.

Samote ni v vidnem, pravi edini,
ki ga v sanjah preklinjam.
In res je tako. Drhtim, ko te gledam,
neizoblikovani obraz.

Ni me. Ploskev pred samoto,
ki kretnje določa, spreminja
v pošast vsako točko, ki jo zagledam.
„Potrdi se“, pravi prekleti. „Dolina prihaja.

x x x x

Prihaja
star
razmršen
ritem
vrane.

x x x x

V temnem gozdu visijo živali,
nebo je odtisnjeno v listju.
Mrzla plesen tone
skozi pozabljenje.

Ti ne prihajaš. Ti si od zmeraj⁴⁴
Čemu pozdrav in otožnost?
Čemu izkušnja pred usodo?
„Bil sem in bom,“ odgovarja.

Shelley, si videl? Kdor zmore kletev,
je tebi ne namenja.
Lagal si o svobodi in izrekel
spominu več kot resničnost.

Pošasti umorejene po kosih
delijo usodo z usodo,
usodo s tilnikom. Gnus abstrakcij
je preizkušen v črnini,

uklenjeni dlje, kot seže spomin.
Če veter odpihne sol s skale,
sem dvojen. Če trdim, da je smrt mene v samoti
moja, s prevaro in strahom

ubijam življenje, kjer nisem. Si Shelley, v dolini?
Zdaj rastem v ogromno žuželko,
ki me je v smrti prehitela
in me čaka v zasedi.

x x x x

Ljudje so bili v vsem, kjer sem ga videl,
ne da bi opazil, da človeškost ni bila
najinih srečanj moč. Ker so prividi
vnaprej pripravljali soočanja,
ni bilo smeha, ki bi bremenil
zemeljskost stoje, niti brezna besede
onkraj znamenj noči, ne otrokovega joka,
ko zvezda spremeni pobožno otrplost,
vendar čutečo, jezika in goltanca,
z žarkom v grenkobo usnja.

Nož, o nož!

Ko moja žila vase se zapira,
ko tuja kri se v kugo odvali,
da zadržujem stik bežečih tal
z odrevenelostjo razprtih rok,
je to, kar iz ust se skotali, beseda,
izgovorjena za ljudi?

PESEM ZA JAŠO

Kri vriska brez temeljev. V trdi hoji,
v spletu korenin.

Potenca za črve je ključ transformacij,
vulgarnost. Smrt ni noben odnos.

V videzu vstane prepreka.

Povsod je videz, kjer vstane.

Mraz v zaporedjih daljša svetlobo,
v počasna vlakna, obrobljena z zvokom.

Zapise spremlja krč pozabe
na prejšnjo postavitev,
nemoč nadomestila kot kričeči
razprševalci korakov.

Spominjam se na prejšnje zime,
okrast napušč pod sivino.
Pravljice so blazen prezir,
ko slišim zamaknjeno petje

z umolklimi glasovi strnjeno v eni svetlobi
brez grla, iz prostora
brez omejitev mesa, ki se z mojimi
gibi od centra odmika,

stran od dosega. v praznem prostoru
telesa je vkrčena luč,
ki sebe razširja. Če ženem tip,
da se s to energijo poveže,

obvisijo možgani čez roke kot čutena
snov, ki sama čuti,
bolečina razuma. Zdaj mislim nate,
ki veš pravico živih

kot gib, ki te veže celo v bolečini.
Razsodnost ti odpira
otroško božjast: ničesar ni zate,
kar bi bilo nevidno.

GOLOBJE PESEMCE

vse živo, mož in žena

Ali te naj kot srebrno žlico nagovorim? Pa, saj veš da si mehke polti kot kožni korobač. Osupneš, da ima pesem pomen? Brez duše, brez astralnih teles. Brezdušna soba, kjer se temno pari naga telesa kakor lijane. Lijak si, žgana glina, ki brezpravne tujce domov privede, k jezerom stekla, ki jim pegasto brbota površina. Kot mož in žena sva se pomenila? Ali kot sol in razpoka morja. Vse živi, in čisto posamič. Skrivnost pa naj bo, da se je znano zareklo v tak mir, ki je potomcem nadležen. Kdaj že pa je bilo odvečno brez podvigov izgnano iz ljubeznivih žadastih poljan?

nasmeh nežni

Nežnost je lakirana površina. Ni treba stikati med molekulami, osmozo in silnicami, kjer se mrači sama svoboda prostora, po eliksirih moraš poseči. Saj je že davno odločeno, da se bo vse izgubilo v iskanju. Ime, ki moškemu najbolj kliče naproti, je ljubezen, in te ni mogoče zgrabiti. To ime, Kama, je bleščavo zaradi mita, a še kot beseda lepo zveni. Najbrž si se prva namenila prisluhniti glasbi, goli med soncem in zemljo, in mi je le potrebno stopiti za tabo. Sam se še zmerom zapletam med taktnice. Vsaka želja se namreč skrivoma posmehuje. Smeh pa najčutneje leže na ustnice in jih zguba.

čakanje, čas večerje

Nelišiš biti ure v lesu. Čemu pa potem senca ne prisloniš k mizi, pripravljeni na večerjo? So krožniki, ki se v njih hrana hladi, je hrana. Če čakaš poljub, začni jesti. Saj nič ni bližjega od soka prevretega sadja. Medtem gotovo že nočujejo sitne živali in glodajo cementni temelj. Se morda končuje še zadnji poskus. Je odgovor zadnjemu mlečnemu angelu, kašljajočemu gor na podstrehi. Otroku med stokrat s katranom premazanimi tramovi. Tako vse zlobno in tuje modruje v ekstazi čiste tišine, in podlo zavrešči, ko ob lončeni peči vžigalico uprasneš.

odpoved in zaveza

Ne da se več slika v pesem, ne pusti akord flavte
madeža v njej. Spomin si je svojo elipso zaklenil.
Čas se je sam pokazal, da se je zgubil posluš zatona,
zadnjih klicev sem in tja, v nevihto in brezvetrje.
Ni to pozaba, kar je dokončno in ne dovoli upora. Ni
rojstvo, ker se ne zgodi kot plavi plamen žareče
iridijeve konice.

blage, ženske samote

Me zbudiš z bledim obrazom? Oči pustim na blazini
poležati. Sipke, letargično zazrte v kremo zadnjih
petnajstih metafor. Plemenit avgust je, gregorijansko
zrak podrhteva soparen, božično pada puh golobov z
zakurjenih slemen. To pa ne, bi rekel, to pa ne, a ne
brez muke. Dano pa ti je videti največ blage samote.
Najprej se koža usloči v pozdrav in se prečudna
globina razpre, vendar ne v prostor. Kot bi stvari
znova zanihale v tek, se raztrga s finalom koral po
trdo stisnjenih obokih gotske ladje. Vendar ne v
prostor. Med mlečna prsa edine, ženske praznine.

vročih kapelj poldneva

Med stvarmi ni razdalje. Globoko šteje srce v njih
odmerja slepi Budi prostor med steklastimi ogrlicami.
Pač pa zato vsak pogovor zamre. Že, da so bleščavi
ti jezovi, a jeza ni last ukročenih voda, marveč
moja beseda. Kmet miruje v rži, potopljeno je njuno
delo za mehanizmom opazujočih oči. Nič ne more
napredovati prek poldneva, nobeno ljubezensko nagovarjanje.
Zgodí se, da se žejne živali sestanejo v močvirju.
Prepodijo fazane, se s kriki ihtavo borijo za lovišča.
Peneče blato in ilo škropita spod plešočih
kopit. Kot pri neki fini igri se sparina združi
v kaplje. Dober bo dež za bisernomodro,
utrujeno nebo.

sveža impresija

Dnevi so, z barvami zaznamovani, dnevi miru, praznih
omotičnih gostilniških hodnikov, kjer se srdito
veselo pretepajo zadnji zadovoljni gosti. Visoka
nevihtna svetloba je nad mestom, v presni travi
sedem otrok, v septakordih žice zvenčijo. Kakor čist
zrak, tudi stavek razpada. Reka je kulisa, ob njej
se cokljaje sprehajalci igrajo. Njih halucinacije
so žveplene, zato oranžno rumene. Najbrž jih nek
velik umetnik pleskar jemlje v račun.

GOLOBJE PEŠENJE

(nadaljevanje)

Vendar se še ni hotel premakniti. Ležal je in skušal urejeno misliti, vendar se dogodki prerivali po glavi kot vsega hudega vajene branjevke. PARIZ in filmi, in morje (zelena skleda). Potem se je sklonil nad Majin vrat in ga gledal, kak otroci gledajo hroščke v travi. In sedaj ni nič mislil, pisal je novo stran svoje nove ali kar je že to, pisal jo je na vrat, na sence. Bile so to mehke, tople sence, kakršna ima ob ognju morda sta bila ob njem. Ogenj rjuh in skupaj sanjanih trebušov. zato so bile tudi besede tople, skoraj sveže pečen kruh. Potem se je prebudil Majin sin in s svojim dišečim otroškim skokom planil mednju. Ura je bila še sedem (megleno trkajoč na okna). Vstal je, oblekel se je v črno in s prav tih črnimi koraki odšel na tržnico. Kupil je hruške in ni mu bilo več mar toplih rjuh (maternica čolnov). Misлил je na njeno toplo, mehko telo, mislil je na hruške in j. grizel, sedaj se mu je zazdela sladka kot hruška. Gospod v sivem plašču ga vprašal, kje da so Križanke, hvala, in ga zmotil pri teh voznjah. O, du Lieblihi Gott. Ljudje so ga motili, kadar si je tega najmanj želel. In potem se je težko zbrin in je ni več videl v celoti, gomazela mu je pred očmi in paberkoval je nekaj p njenih sencah (tope, mehke, skoraj mesečeve sestre). Na srečo ga gospod (Plašč j siv) danes ni povsem zmotil, lepa hvala, Križanke so tam. Zato si je lahko primisl Mateja, tega čarobnega lahkokrila z modrimi očkami (metulj z mehкими ročicami ki je srfotal iz Majinega trebuha, deček iz noči Svete Margarete). Bilo mu je žal, d niso več dišali, kot diši ta otrok, bil je to sedaj vonj po samozadovoljevanju in denarju, oh, zamaščenih bankovcih. Ob takih trenutkih je postal vraževeren, bil j. pravi cigan, in konj se mu je spotikal ob oblake (ni si mogel kaj). In potem se j. zaletel v kamen pred cerkvijo (ne vem ali je treba pljuniti čez levo ramo ali s moraš pokrižati). Začel je pa jesti zadnjo hruško in ta je bila najslajša, tako je bilo ko se je ponoči zbudil in v rjuhi poiskal njene prste. In tako se je takrat nakanilo da sta se imela še rajši (tiha vdanost reke in bregov). Bilo je skoraj že-jutro, ko sta zaspala in bolelo ju je prijetno (stegneš se, kolikor moreš, ščepec spominov na deda in čudno prasketlja po mišicah). Kaj bi vojna! Potem pa spanje, tiha voznja brez voza in brez sebe, samo čudne pokrajine brez oglede. Tako je lepo, Pomarančni trg 23, stanovanje 8, podstreha (lepo je spati pri Maji). In pod drobnogledom njegovega devišstva ni bilo kaj dosti razlik. (Tako je to, mali tečni vetrac okrog njegovih ustnic). Mučil se je z besedami, splensnelimi mlini podeželskih potokov.

Ob večerih, preden je zaspal, se je zdel samemu sebi kot Don Kihot, ki je zgrešil Španijo in se bori na slovenski zemljici. Sicer pa Don Kihoti nimajo domovine. Ob večerih (kadar je bil sam), preden je zaspal, je bil močno zaljubljen, poljubljaj je spomine s svojih zapestij, bili so to njeni pozabljeni objemi). In Bog, ki so mu odrezali brado.) Zaspal je tako, ves stegnjen in onkraj zelenega mrliča, le včasih se je obregnil obenj, da so se mu po telesu mazali lepljivi koščki mesa. Sanjalo se mu je o konjarjevih piščalih (razpadli smeh). Mogoče to sploh niso bile sanje. Ko se je ponoči prebudil, je bil mrlič in stranišče, stranišče z okrvavljenimi stenami. Vstal je, šel do klavirja in bruhal (travniki v črno belem). Bilo je to v sobi.

V nekakšni sobi pač.

(Zorici!)

Konec

HRZAJ OBLA SILHUETA

- 1.1. prišli so trije kralji
in so napravili mojo kočo uborno
moji dekli pasjeglavce; taki kralji
so bili to, triperesni
v gašperčku pa hi - ha, bolj žaltavo:
privoščljivo so pregnali mraz z zadrego.
mar oves, mar seme, hrzaj ženska oblika
v topli basni, da je kaj v tej noči;
nakloni nam pogled s pijačo iz snega
dvojnimi prerokom, bajeslovne slike,
oblost v nagonu. komu so na uzdi
tvoja področja, pod roko prijem?
vzburjenje menda v boke svoj žareč pečat
in vonj po tem v nozdrvi poslanim kraljem,
ki so prišli, in vedeli. in jim je všeč.
jaz pa ali naj grem na jug,
brez snega ali je tam pobočje bolj belo
zvezda pa taka, vsaka le ugasne.
- 1.2. moji listi so pogrebne tolažnice
samousmiljenke, vsaka sedma je sit praznik;
naj bo beseda oblo meso zadovoljenja:
a med vrsticami in od ostrih robov
je ostala moja belina, nezavzeta;
omejil sem jo, in jo vedno znova.
nežensko zvesta praznina okrog moje pesmi:
črnobela šahovnica hrepenenja, čar
obenj se oprem; vate ni prodril pohoten seženj.
- 2.1. kdo drug bi šel rodit v klanec dan ki se poraja
v drugo naročje
kdo drug bi šel porivat
v klanec
v drugo naročje
porivat v klanec svojo žalost
kotalečo se nizdol v drugo naročje
bi lagal vsakovečerno oblo resnico
silhueto odeto s telesom, mil objem
potrtr sem v bel klanec belo naročje

2.2. imam nekaj misli modric
vse od življenjskih robov:
svet nastavlja pasti, a s takim konjem
padam vanje le jaz, ti nisi moj jazz,
sebi poskus zabave, obla vase.
in še kdo vate koračnico, kdo marš, ven.
vse ostane med nami.
živimo, le postanimo rjavi.

3.1. za veselo vesno vseeno
vrabci vreščijo radostno rezkost resnice:
zapadla je noč, starinarnica je zasegla
vso navlako pene, kandiranega sadja.
kodravi palčki bradački si bašejo usta.

ali je ptica z gnezda, nabrisan angel?
mohamed je brizgnil kavo po belem arabcu;
konj, ki ga ni, tako zbujen, nevedoč kje je sen
in kod so sanje, vržen s poti brez križpotij,
zašel, ker nimam kam iti,
niti z rent-a-pomlad, niti z iskro kobilo:
ušla je z belim konjem, snežnomrzlim.

3.2. obesimo se na novoletno jelko, krasna mladež
obesimo vse konjske tatove
oblih silhuet, zadoščenih bokov;
obesimo, poveznimo ženske oblike, obdelano
zemljo, rodovitno otožnost. odslej komu mar zanje.

moje okno je svetlo
moja duša je topla in torej lahka
nimam nič
razen rok v žepu
pogled pa tja nekam v vseeno

4 na obzorju leže vame lahki mir,
a bzorje je blizu in je
daleč

sopeč
silhueta iskra kobila pegaste
valove golta, z boki

za lahko noč, pravljličnimi.
od ust do ust gre iskra,
temna sled

za njo, temno,
in za mano, večer potop, spredaj
pa kar plava: leseni konji, lahka dekleta, lanski sneg.

SCENARIJ

Recimo, da sniio barvno slepi, nekako tako kot bi gledali črnobelo zaznavanje v stereo, še bolje v trodimenzionalni tehniki. Format gledanja nima določenih, niti normiranih, še manj tehnično preciziranih, ali institucionaliziranih tehnik, če kaj takega zmorete, kar je precej drug problem, kakor tudi perspektiva in komponibilnost perceptivnih kanalov, če zmorete. Pomeni, da se glava obrača, če se obrača, kakor se že obrača, kar je stvar spolnih organov.

Najvažnejši spolni organ so možgani, na horizontu pa obzorje in se je vse skupaj obrnilo nekega dne, ki je ponujal sliko temenga jutra, zorečega v kakšen dan, vse in vse bolj prehajajočega v barvno tehniko, če kdo dovolj trmasto nareja. Je pa temno kot v kozjem rogu, ko se zganejo marljive roke in nastopi perfektna osvetlitev, umetno postavljena zaradi ljubega dogajanja, kot bi se mislilo, da ga prej ni bilo.

– Nekdo bo moral vse to registrirati, je bilo slišati.

– Ker, mamico vam vašo! ne bomo videli. Bi pa vsakdo srčno rad videl, če se ne motim.

– Je pa problem, koga naj bi zadožili, da bo registriral, kar je nekako najbolj kretenska finta kolikor jih je.

– Se bo treba potruditi, da kar nikogar ne določimo pa bi bilo kar lepo rešeno, ker bi ne bilo treba servirati ostalim in bo vsakdo zadožjen zgolj zase, kar spet pomeni, da bi obračali glave kot se kakšni glavi zdi in tako kot se kakšni glavi zdi potrebno.

– Bo kar držalo, da nam prav ničesar ne more izmakniti, je govoril režiser, se je pa medtem, ko je razkladal, kar spreminjalo.

– Kaj pa ostali materjali, je rekel igralec obsojenca.

– Ne morem kar nekako brez vsega, saj nič ni, se je nekako sramežljivo postavil v spodnji razkurz in zbledel iz srednjega plana.

Prav ničesar se ni nameraval lotiti, ker je razmišljal, da je bilo videti. Igralcu je bilo tako videti, da ni nameraval.

Igralkine roke, ki je igrala črnolasko, so bile marljive v zlatem rezu in čvrsto risale prelep znak paragrafa, ki naj bi ga všila srajci na ovratnik. Nikakor ni pregovarjala, ker je vedela, kako sama je bila pristala na igrico, ki ji je bila posel v njeni igri. Najbrž se je komu dozdevalo, da ima določene namene pa sram dekletu brani in je tiho in skromno in se kar nečesa nada.

– Ja, jaz bi moral pomeriti opravo, se mi zdi, je rekel igralec obtoženca v splošnem planu in ptičji perspektivi, ko se je premikal v veliki diagonali med komaj zaznavnimi postavami.

– Madona si dober, je rekla igralka ljubko čičkajoče dame.

– Si pa tako važen pa tako sterotipen, da zlepa ne kaj takega, da veš, je še kar rekla igralka ljubko čičkajoče dame, ko se je znašla v prvem planu, ki ji je poudaril poprsje pod drobcenim in okusnim šopkom vijolic.

– Tebi pa iz ust smrdi. Pa cipa si frjolca. Pa kaj tukaj delaš? Gnili si noter do popka, si gnili, je trobezljjal igralec obsojenca v rahlem zgornjem rakurzu in koketiral v tesnem zaznavanju.

Igralka ljubko čičkajoče dame je bila besna iz žabje perspektive, nakar se je posmihala z ubogo šobico in se otepala klavrnega počutja.

Preden so se drug drugega dodobra privadili se je že nekoliko zdanilo, da so nerodne obzirnosti prikrivale v nestrpnih indiferentnostih, ali izbrusile v galantu pozornosti. Splošni plan je v cinemaskopski tehniki blestel živopisano bratstvo edinost, harmoniziral pestrost in neprizanesljivo pobijal pobalinske namere.

Vse kombinacije zaznavanj bi zahtevale pri današnji tehniki spominski center velikosti zemeljske krogle pri najsodobnejšem računalniku. Tako nekako so s počutili vsi zaznavalci, če jih toliko in toliko odštejemo, česar pa si niso bili svesti, ker so si bili kaj drugega.

– Razgaljenec je čisto naveden barabin, je rekel igralec izvršitelju igralc obsojenca.

– Če veš kaj to pomeni, mu je navrgel po stari navadi.

– Ti pa povem, da se to ne bo kaj prida končalo, če veš kaj to pomeni. Kaj bi te najraje vprašal, če se tega zavedaš. In še nekaj ti povem, ker si preneumen, da b sam vedel. Ti nisi osveščen, dragi moj, če me razumeš, razgaljenček moj. Rečem ti, da nisi osveščen, če veš kaj to pomeni. Ti rečem, da je osveščenost največja kurba. Kar glej, če ne verjameš. Ti pa povem, da osveščeni ljudje trpijo, kar bi bilo zato težko trditi. Se pa že raje trapasto hahljaš, ker si tako trapast in ti prav nikoli ne bo jasno pa mi v oči pljuni, če ni res. Ti se kar trapasto hahljaj, če ti je všeč. Ampak ti povem, da tako ne boš daleč prišel. Nič dobrega se iz tega ne bo izcimilo, ti rečem. Je rekel igralec izvršitelja, ko je plesal iz splošnega v srednji plan, se izogibal detaljem, najraje pa je imel herojske in skromne zorne kote, kar je v navadi pri nekaterih zvezdnikih nekoliko večjega formata.

Igralec obsojenca, ki je poslušal prodorno čvekanje, je dovolil pogled v svoj profil, ker se je pri takih napadih najuspešneje branil z učinkovitim pačenjem, bi bilo pa v položaju tet a tet zelo neučinkovito, ali stereotipno, kot so ga imeli navado zmerjati.

– Je to kompaktno? je rekel igralec obsojenca, ko se je naslonil na težko kladivo, ki pa se je pod njegovo težo upognila, ker je bila napravljena iz stiropora in prebarvana v podobo lesa. Ležerno jo je vrtel v rokah, si jo nataknil na glavo, spravil do ramen kot bi bil ujet, uklešččen v paragraf, ker je imela klada takšno obliko, se pripognil v pasu in hrbtu naprej, ga zasukal v vodoravni položaj, naslonil nemočne roke v repke na koncu klade in igral ubogo žival.

– Važič, je zamrmrala frjolca, si dajala opravek z ovratnikom, prizadevno šivala droben paragraf, se sprenevedala, češ, kako je to res, če je pa res.

– Frjolca, je zahropel razgaljenec, boljčavo gledal skozi rjogotal z mišicami na plečih in ramenih, ker se je bil poprej razgalil do pasu in se postavil v veliki plan.

Je bilo tako efektno za siroto igralko ljubko čičkajoče dame, da je še enkrat rekla tisto o važiču, kar bi lahko zanemarili, – tem lažje pa, če bi upoštevali spiralno kompozicijo njegovega telesa, ki jo je mala diagonala klade zelo razgibano rezala, da je bila zaznava zelo učinkovita.

Igralki črnolasko je bilo predolgo in je odmerila samo kratek kader, ker silovitost zaznave zbledi, postane plehka, česar pa se ji ni zdelo vredno pripovedovati, ker se je razgaljenec že tako in tako počutil bebasto kot bojler.

Igralec izvršitelja je zaznal frjoličine oči v detalju in v njih za ščepec všečnosti, ki je bila zaradi njene nevednosti že kar nazaranska, se hahljal, namigoval kot bi bil nepogrešljivo zaposlen, naposed pa je zabundal: – Postal je tak fant, da bi gore premikal, no, zdaj pa kot prešič v konciliji trohni.

– Razgaljenček, saj sva si kot brata, se je umikal pred grozečim igralcem obsojenca, hecno poskakoval, nemarno škilil in besedičil o pravici mnenja, svobodi besede in debelih traparijah.

Najsi sta bila v sporu ali spravi, bila sta kot rit in srajca v bedi in blaginji. Je pa res, da sta bila sleparja, kar si nista štela v hudo, ker sta bila mnenja, da je važno sodelovati ne pa zmagati.

Igralec glavnega administratorja se je obrnil k režiserju in dopovedoval, da mu je dovolj anarhije, čeprav je prav fletno, red pa mora bit. Pa je sklenil napraviti konec in se formalno ni več udeleževal sproščenemu počutju.

– Pa kaj za boga milega sitnariš! je pojasnjeval snemalec.

– Je že čas, da se stvar začne, ne? je rekel igralec glavnega administratorja in vlekel pisalno mizo na bojni položaj, ki ga je mislil braniti do zadnjega diha, če slučajno ne pride drugačna komanda in se predpisi ne spremenijo.

– Si pa trapast, je rekel snemalec, ko se je ubadal s poprsem igralke ljubko čičkajoče dame in občudoval obličje črno laske.

– Ja si pa prav neumen. Saj stvar že teče, je rekel igralec izvršitelja.

– Kaj režiser, ha? Teče ali ne teče? je tečnaril igralec izvršitelja in je še kar naprej tečnaril.

– Teče, teče, je rekel režiser.

Najprej je bilo zaznati megleno gmoto, ki se je počasi izostrila, da se je pokazalo kako je ta gmota velika odprtina med betonom, ki je podpiral podhod pod zelo prometno cesto in na stopnicah je bilo slutiti pešce, ki so se, vsakdanje, po nekakšnih opravih spuščali, odhajali na druge strani in se po ponovnem vzpenjanju znašli na drugi strani ceste, kot bi se prav nič ne dogajalo, čeprav so bile spremembe nenehno prisotne.

– Še kar dobro, ne? je pripomnil snemalec.

– Mater, saj sploh ne vejo, je rekel igralec obsojenca.

– Bedaki, se gibljejo kot troti pa bedasti so. Mater so telebani pa en sam škart, je navrgel.

– Zakaj pa je tako temno pa vse je razmazano, je rekla igralka ljubko čičkajoče dame, ki ji je bil všeč igralec spremljevalca.

– Ti si en zmazek, je rekel igralec izvršitelja.

– Drek imaš v lobanji pa nategnit bi te treba frjolca, je še rekel, ker je bil rojen komentator.

– Ti si pa ko bog bogova, revček, je prhnila.

– Zate še preveč pa se mi smiliš, ker sem human, je še dodal.

– Najbrž je nekoliko prekratko? je vprašal režiser.

– Se mi zdi, da bo kar v redu, je rekla črno laska.

– Je kar primerno za začetek, je zinil igralec leve vrste.

Ne glede na vse ostalo, se je prikazalo nekaj enotno oblečenih ljudi, razdeljenih v levo in desno vrsto, ki sta se s trdnim in veličastnim korakom premikali proti nepremični zaznavi, se v perspektivi izgubljali, kot bi ne bili vzporedni, vendar se je nekaj spremenilo po prejšnji presoji in spremljalo levo vrsto, ji nekaj časa sledilo, da je bilo skorajda videti nekatere podrobnosti na ljudeh, ki so tvorili vrsto.

– Pa naj šantajo kot na predvojaških vajah, je rekel razgaljenec, se zviška držal in sesal zgornjo ustnico.

– Dobro opravljeno. Kaj bi pregovarjali, je rekel igralec glavnega administratorja, srečen, da se je pametno oglasil.

– Trdim, da je sranje in kaj drugega trditi ne morem, čeprav bi hotel. Je eno sranje, je še kar rekel razgaljenec.

– Bi pa ti petelinil, če ti ni prav pa če si že tako prekleto fin, se je uprl igralec leve vrste.

– Ti vse najbolje veš, je čivknila frjolca, ki bi najraje dodala še tisto o važiču pa jo je bilo strah, da se ne bi vsula ploha vseh tistih grdih besed, na katere ni vedela kako reagirati, čeprav ji je bilo nekako všečno ob takih prilikah, da si sama ni znala razložiti čemu, ker jo je motil posmeh in dražljivo opazovanje moškega sveta, da prav zares ni imela časa razvozlati uganke.

– Si ena koza, kar je dejstvo, je še kar rekel razgaljenec.

– Ti si pa en potencialni sodomist, če veš kaj hočem reči pa te imam

salamensko rad, kakor ti je znano, je rekel igralec izvršitelja v veselje muzajoče s družbe.

– Dobro je, je odločila črnolaska.

– Sem brez besed, se ji je postavil za hrbet igralec izvršitelja, ki se je nekako bal, da bi se blamiral.

Črnolaski nekaj ni šlo v račun pa se je pomaknila k snemalcu, poprosila za cigareto in ostala pri njem. Bila je tako resna, da si drugače ni znala pomagati. Nikakor ji ni bilo jasno, čemu se ji jezik upira pri takšnih in podobnih šalah in koketerijah, ker je do vsakogar imela oprijemljiv odnos in v skladu s tem odnosom in sporočilom, ki ga je sprejela, je reagirala, kar bi lahko človeka pripeljalo do vprašanja, če ji niso kdaj v njeni kratki preteklosti malomarni zajebrantje kaj zlega storili, čeprav je bila osupljivo energična in ostra, kar pa je lahko bila posledica kakšne šole.

– Si pa brez besed, ja, se je posmihal razgaljenec.

– Se reče: si pa brez besed, da; če ti je kaj do materinega jezika, kar pa ti gotovo ni, ker imaš malomaren značaj in si sploh zanemarjen . . . pa kdo je tega fnata vzgajal, če ni kar kak zanikrn samorastnik, je sladkobno odrecitiral izvršitelj.

Ker je bilo v hipu moč zaznati samo enega človeka iz vrste, se je prav jasno kazalo znamenje na ovratniku, ki je bilo podobe ličnega paragrafa, ki se ga je dalo nekoliko opaziti tudi na prsni, ko je postava nenadoma izginila, se pojavila druga in, ko je še ta izginila je bilo razumljivo, da ji bodo sledile naslednje, ki bodo, in so bile, manj ostre, zaradi prehitrega premikanja, kar pa ni bistveno važno, saj je bilo nekako prej jasno, da so si, ali si bodo, vse enake, če sestavljajo vrsto, ki je leva in enaka desni pa je treba priznati, da je bilo prav lepo razloženo, da bi se ne bilo treba ozirati še po drugi, če ni bil kdo, ki se je kljub temu potrudil in se ukvarjal še z ostalimi zaznavami.

– Se ti ne zdi, da se šantači popravljajo? je rekla frjolica.

– Kaj bi se zdelo, če je škoda še z jezikom migniti, je rekel razgaljenec, ki je dajal videz, da bi zelo rad popustil, le primernege časa mu je treba in častnega načina.

– Škoda, da nismo tega napravili še v zgornjem rakurzu, je dejal snemalec, ki ga dinamika ni nikoli pustila na cedilu.

– Kaj misliš, se je oglasil režiser.

– Mehak prehod z dvigom, da bi bilo korakanje bolj učinkovito, je odvrnil snemalec pa mu je bilo tudi resnično žal.

– Bi se kdo spomnil, ne. Zdaj je že prepozno pa se lahko praskaš, če ti je všeč, je bilo slišati igralca obsojenca.

– Nič ni prepozno, je rekel režiser.

– To bi bilo treba res opraviti, je rekel igralec glavnega administratorja, vesel, da se je lahko spet oglasil in tako doprinesel nekaj koristnega za skupno stvar.

– Bi bili tako prijazni pa se nekoliko vprašali, kako ljubko in zaželjeno je vaše nesmiselno čvekanje, je sitno zinil kadilec pipe in se obrnil proti izvrševalcu in frjolici, ki sta se sumljivo hihitala, ga z našobljenimi ustnicami pogledala, da mu je bilo mučno, ker je bil neodporen proti igralci ljubko čičkajoče dame, zato se je sunkovito zasukal in potegnil vrečko s tobakom.

– Bi želela vaša gnada spet kršiti ekološke paragrafe, je izredno vljudno zadihal igralec izvrševalca in se s frjolico hihital, kot bi jima še kaj drugega ugajalo.

– Tati, tista dva tam pa se mečkata, se je cmeril razgaljenec.

– Pa jest bi rad gledu, se je še kar cmeril.

– Pa zakaj me ne marata, je silil vanju.

– Bomo to še enkrat poskusili, je rekel režiser snemalcu.

– Ja, še enkrat, striček, se je razveselil razgaljenec.

– To je pa res fino, je črnolaska strmelala v:

Nizko sonce je metalo dolge sence po tlakovanem prostoru, ki so ga obkrožala

drevesa in nekoliko je bleščalo v oči, da ni bilo prav videti, kaj da je predmet, ki je bil neostra packa v slepečem, vendar je vzbujal radovednost, kar je narekovalo, da se je položaj zaznavalca spremenil in premaknil v senco, ostal še naprej v zelo nizkem rakurzu, bil še vedno kar precej oddaljen tako, da se je silhueta predmeta ostreje odražala od svetlejšega ozadja in zelo spominjala na sramotno srednjeveško klado, v kakršne so kleščili pred mnogimi dobami tudi naše prednike, če jim je bilo nemogoče dokazati dostojnejše poreklo in stan, ki bi jim pomagal izogniti se lesenemu jarmu in podobnim zapestnicam.

– A ni fino, je bila naklonjena črnolaska, in zdelo se je, da ji je resnično všeč, kar je bilo odvisno od posameznikov, ki so njeno naklonjenost jemali z različnimi občutki, ker ni bilo žive duše v prizoru in jim ni šlo v račun, komu je bila pravkar naklonjena, če ji resnično ni bilo všeč tisto kar je priznala, se pa za vsakim priznanjem skrivajo stvari, ki kot lapsusi molijo ven in ven, da je lahko že eno takšno priznanje en sam lapsus, ki je prav zares vražja uganka pa so jo bili pripravljeni prav zaradi tega rešiti.

– Ja, dobro je, no, je bil skromen snemalec, čeprav je bilo čutiti, da je res zadovoljen in ljudje so hitro razumeli, da bi bil skorajda vsakdo zadovoljen ob tako dražestni naklonjenosti, kot jo je bil deležen snemalec in kar pod kožo so čutili, kako pravilno in skorajda uspešno so se lotili problema, čeprav jim nekaj neznanega ni šlo predobro v račun, ker so se šele zdaj spoprijeli z reševanjem in vsakdo med njimi se je na tihem spraševal, kako da je bil pravzaprav slep do zdaj in da so bili vsi ostali slepi, kar je nekako neverjetno in jim res ni šlo v račun in je dobivalo vedno večje razsežnosti, da je naposled povzročilo nejevero v prehitro in zmotno sklepanje, ker se taki slučajji dogajajo in ljudje so ljudje pa se motijo, zmote pa niso nič hudega, najmanj pa v takih primerih, ko je človeku ljubo, da stvar ostaja na znanih mu tiri in je zategadelj vse lepo in prav, ker je in kar je najboljše.

– Se popravljaš, se, je snemalcu navrgel igralec obsojenca, srečen, da je imel posla s tako sposobnim človekom, ki bi lahko vse pokvaril in bi bila škoda nepopravljiva.

– Zahvali se mu, je snemalec posmehnil režiserju.

– Čast in slava ti! se je prelomil izvrševalec pred igralcem obtoženca, se obrnil in cmiknil frjolico na krepko ličice.

– Jo bom popazil nekaj časa, je pograbil frjolico razgaljenec, jo v krepkem objemu nerodno odpeljal in se zelo obzirno trudil, da bi jo obdržal tako prižeto pa da bi ji bilo jasno kako nedolžna šala da je vse skupaj in naj si nikar kaj ne misli.

– In zdaj ena gala predstava, jo je še kar držal.

– Ti pa lahko sproti odštevaš kilometražo, se je obrnil na igralca izvršitelja, zmignil z obrvjo, podaljšal obraz v znak pričakovanega razumevanja, kot je med sosedi, ki skočijo po kakšno malenkost drug k drugemu, v navadi.

– Oba sta prašiča, da veš, je rekla frjolica, ker ni vedela kaj bi in je morala nekaj reči, zato da bi vedeli, kako da je.

Suhe ustnice so se dvigovale in spuščale, kot bi imele telo, ki koraka proti svoji volji, vendar voljno in krotko in v nekem trenutku so se nehote nekoliko skrivile in se pokazale v profilu z nepopolno vrsto krepkih zob, ki so se skrili pod nekoliko še vedno krivimi pa niti malo spačenimi ustnicami enakomerno dvigajočimi in spuščajočimi, kot bi telo, ki ga imajo, spet našlo in se ujelo v enakomeren korak, ne po svoji volji, vendar dovolj krotak.

– Prijatelj režiser, upam, da ti tiste mile in meni tako ljube udarce, da brez njih živeti ne morem, ob prvi priliki v obilici povrnem, je privlekél ponovno na dan razgaljenec, ki je bil strog in resen in s tem v skladu prižemal igralko ljubko čičkajoče dame, ki si ni upala niti mrdniti, zakaj lahko samo razmišljamo, pa ji ni ostalo drugo, kot da se je perfektno sprenevedala.

Črnolaska ni niti trznila. Srhljivo natančno in slikovito se je spominjala, kako se

je jezil in dopovedoval, kazal, naposled pa zelo malomarno dejal naj nadaljujejo i stopil poleg igralca obsojenca, čakal primernega trenutka in mu krepko primaz eno po grbi, da je razgaljenec zarezal in trzil!

– Hodi, hodi! je vpil režiser.

– Teče, teče! Ne ustavljaš se! mater ti tvojo! je dopovedoval.

– Snemaj, za boga milega, snemaj! je bruhal ploho besed.

Vsi so bili presenečeni in se nihče ni ustavljal in so kar naprej hodili in j snemalec kar pritiskal, da je bilo veselje.

– Pa nehaj! kristusa ti tvojega, se je drl na snemalca.

– Madona, ste vsi znoreli, ali kaj, se je zadovoljen režal.

– Ti si malo tako, je rekel razgaljenec.

– Prima, ti rečem, da je bilo perfektno, je vpil snemalec razgaljencu, ki se je nekako potolažil in doumel, da je temu botrovalo presenečenje, ki je bilo za nekaj dni nekoliko boleče.

Čmolaska je bila nekoliko presenečena, ker je nenadejano videla človeka v tak luči in proti volji se ji je vsiljevala misel, da je pripravljen s komerkoli in kakorkol delati, da bi izzval, če ne gre, reakcijo, ki je podobna njegovemu načrtu in efektu, ki ga je potreboval. Kot da se ni nič zgodilo se je pogovarjal in delal naprej, da jo je postalo nekoliko strah, hkrati pa ji je bilo povsem razumljivo, da se je nekako nezavedno strinjala, čeprav jo je ta občutek begal, ker si ni bila na jasnem, kako bi ta človek ravnal z njo, ali vsaj poskušal ravnati, česar mu ne bi dovolila, v kar pa ni bila čisto prepričana. Mislila si je, da je mehak, čeprav je vedela o njegovi moči, ki bi bila lahko zelo razbrzdana pa ji nekako ni šlo v račun, naj je še toliko mislila, preudarjala, da bi si bila na jasnem, kakor si je bila, da si je on čisto lahko na jasnem o njenem premišljevanju, če ne celo o čem drugem, o čemer sama ni imela pojma.

– Odlično narejeno, je rekla igralka črnolaski, ki se je vsega zelo zelo natančno spominjala.

– Imaš pa gobec, kar se tu prav natančno vidi in popolnoma potrjuje, je dejala frjolica, ki je bila varno uklenjena v razgaljenčevih rokah.

– Imamo prelepo izrazoslovje, ki bi se začelo pri oduren, ogaben, končalo pa pri žlahtni označbi: gnusen, je špikal izvršitelj, ker se mu je stožilo po igralki ljubko čičkajoče dame.

– Najbrž si moral kaj takega večkrat poslušati, da si si tako natančno zapomnil, je zlogoval možakar s pipo.

– Najprej smrdiš s to svojo fajfo naokoli, poleg vsega pa si še prav zloglasen babjak, je zazelal izvrševalec, ki se zlepa ni nikomur dal in se mu je vedno ljubilo.

– Ha ha, je še rekla oseba s pipo, ki ji je dobro delo tako krepko mnenje o njej.

– Dobro, zelo dobro, je rekel igralec glavnega administratorja.

– Vedno bolje, je zategnil razgaljenec in krepkeje poprijel.

– Vedno bolje, ha? je rekla frjolica.

– Ti bom že dala. Pa kaj me en drek . . . ja me boš strl no, se je smehljala in prisiljeno kremžila.

– Ti bo dala, ja, se je odhrkal izvrševalec.

Čmolaska je gledala in se še kar naprej zelo natančno spominjala, kot da ji je še vedno pred očmi.

Postava se je rahlo vzpenjala, se bolj kot je običajno pripogibala in krivo držala v smeri hoje, ker so ji bile roke pritrjene na hrbtu, da je bilo videti golo telo v kavbojkah prav trpinčeno med dvema osebama levo in desno, ki sta se držali strumno in službeno ošabno, zaradi velikih paragrafov na svetlih prsih in bi jima človek ne mogel ničesar oporekati, če bi ne kako drugače gledal na vso stvar, kar se često dogaja med tolikimi ljudmi, ki so sposobni tudi na skupno stvar geldati drugače in vsak zase, kar bi jih bilo težko odvaditi, če ne že nezdravo, česar pa si

nekateri ne dajo dopovedati, ker zopet drugače in vsak po svoje gledajo na določene poglede v svetu in družbi.

- Sadista, je rekel igralec obsojenca.
- Sadista, je zapredla frjolica.
- Čisto dovolj dobro, je rekel snemalec.

Igralca desna in leve osebe sta se držala zelo samovšečno, in kimala, bila naprej tiho, ker se jima je zdelo vse v redu.

– Vidva sta sadista, če jaz kaj vem, ostali pa lahko pritrdijo, je rekel izvršitelj proti frjolici in razgaljencu.

- Hi hi hi, je rekla igralka ljubko čičkajoče dame.

Skozi luknjo klade, kamor je bržkoné bil namenjen vrat, se je v vsej veličini prikazoval ceremonial popolnega spremstva z razgaljencem vred, vendar je bila zaznava kratka, čemur bi se ne smelo čuditi, ker je bilo neprijetno in bi srh, ki spreleti gledalca, postal banalen zaradi pretirane dolžine in bi imela identifikacija neplanirane posledice, bil bi pa možen tudi očitok o cenenih fintah.

– Kratko in jedrnato, je menil igralec glavnega administratorja, zadovoljen s svojo eksaktnostjo.

- Kot bi te božje v tilnik, je rekel izvrševalec.

Slučajni pešci so se zaustavljali v radovedne gruče, ugankali, kaj se dogaja, se brez strategije pomikali, da bi bolje videli, nasmihali, srednjih let so stopicali na mestu in se nasmihali, odhajali, neprestano so odhajali, kljub temu pa jih je bilo vedno več, ki so hoteli zagontenemu prizoru priti do kraja, čeprav bi lahko že zdavnaj razvozlati kaj se dogaja, ker jim je bilo mogoče svobodno zaznavati kontinuirane faze dogajanja, vendar je bilo očitno, da se s tako rešitvijo ne zadovoljijo, kar pomeni, da so stvar že razrešili, ker hočejo tudi videti in slišati, kako se bo zgodilo, čemur so rekli, kaj da se bo zgodilo.

Balast, je zamrmral razgaljenec.

- Temu se reče višek v materialu, je ugovarjal izvršitelj.

– Prav posrečeno, je še rekla frjolica.

– Narejeno v skladu z domeno, se je zdelo vredno pripomniti igralcu glavnega administratorja.

– Mogoče bi bilo dobro, če bi zagazil mednje, se obrnil in naredil nekoliko posnetkov iz njihove sredine, je razlagal eno izmed variant snemalec.

– Ja, to bi bilo nekaj drugega, ga je pogledal režiser.

– Se ti ne zdi, da se nekam slabo vidi? je rekla frjolica.

– Je čisto dobro tako kot je, je trdil igralec spremljevalca ljubko čičkajoče dame s pipo.

V enakomernem približevanju in zelo visokem rakurzu, ki je s približevanjem prehajal v ptičjo perspektivo, se je ubadala zaznava, ko je prehitela mrk sprevod, ki so ga sestavljali udeleženci spremljajoč razgaljenca, ki je na ta način ustvarjal vtis še večjega trpina, preletela zlohotno procesijo, usmerila svoj zorni snop v jasno nebo, prepolno lahkotnih in kot smetanovi kosmiči belih oblačkov, se po ptičje zasukala in pristala pred sprevedom, ki ga je zelo trdo in hladno oplazila z njim, se nepopustljivo prikovala v tem položaju in prodorno vztrajala v splošnem planu.

– Še kar zadovoljivo, je rekel snemalec.

– Revček, je zakokodakala frjolica razgaljencu.

– Res mojstrsko, je zinil izvršitelj.

Črnolaska ni rekla ničesar, čeprav je bilo kazno, da budno spremlja in si kdo ve kaj misli. Gotovo si je kaj mislila.

Zaznava razgaljenca se je še vedno pomikala in poskakovala po kockah, ki jih je grabil s koraki in se ubito potiskal naprej, redkokdaj mu je pogled šinil levo ali desno, še vedno se je vzpenjal in ko je imel glavo v višini ravnine na katero se je vzpenjal je potoval s pogledom po gručah radovednežev, ki so dvigovali fotoaparate, pritiskali, počapali, se krivili na vse mogoče načine, da bi ga

fotografirali, zijali in se čudili, se mu ostro zazirali v obraz, ki se jim je dozdev bog vedi zakaj čuden, ki ga je kazalo nizko ležeče sonce in ga zoprno slepilo, da je skoraj zmedel, ko se mu je glava zaletela v prvi žarek in je videl neznano packo, katero naj bi ga vklenili, pred seboj, še bolj nejasno je bilo, ko je bilo njegovo tel celim gornjim delom v višini ravnine na katero so prihajali in so zadivjali bobenč v hudičevem ritmu kot bi bil sodni dan, nakar so utihnili, da je še manj videl in : bolj slišal ponoven drncet ropotanja, ki se je v tretje izgubil v gluhi negotovosti njegovih možganov, nakar ga je stiskal počasen ritem največjega bobna. Človek l mislil, da ga je dotolklo, da ga bo dotolklo, bi mislil kdo, če bi ne kaj drugač mislil, ker se nikoli ne ve, kaj si kdo misli, čeprav lahko vemo kaj si mislimo, če j potrebno, da si že kaj mislimo, kot se po navadi dogaja, da si mislimo.

– Gospoda moja, klobuke dol, je rekel izvršitelj.

Vsak si je mislil kaj svojega. Nekako so urejevali.

– Spektakel, je rekla frjolica, se odtegnila razgaljencu iz objema, odločila, d bo vse skupaj bolj pazljivo jemala, ker je postajalo vse bolj komplicirano.

– Gos, ji je vrgel igralec izvršitelja, ker se z njo ni mogel strinjati in zato, ker s mu je zdelo zamalo, da ga je kar tako pozabila, če se ni sprenevedala, kar je bilo š slabše.

Bilo je videti na več različnih načinov istočasno, kako se skupina : razgaljencem vzporedno z nami približuje kladi na skrajni levi strani naše zaznave kako se vedno daljši klin spremstva zadira v splošni plan vidnega polja, ki ga zbiji težak zvok ritmičnega udarjanja ob hitrem drčanju mnogih bobenčkov, mrazeč potrkavajočih ob enakomernem napredovanju oblastnega klina, ki je grozil, da bo še kar naprej prodiral v našo zaznavo, ki ji je bilo že vsega dovolj, vendar smo hotel videti kako in kaj, čeprav je bilo vse znano in smo se bali, da bi se naveličal razmišljati, če nam je tega treba in storiti česar nam je treba.

– Pa je res zoprno, kot bi bilo res, je rekel eden.

– Ti bobni so res hudičevi, je rekel izvršitelj.

– Se mi kar zdi, da te muzika lahko pokoplje, je še rekel.

– Ja, a si kaj drugega lahko tudi misliš? je zinil snemalec.

– Saj si dober, no, je pohvalil razgaljenec.

– Madona, če vas kaj zanima, je zavzdihnil snemalec.

Igralka ljubko čičkajoče dame je bila strahovito resna, tiho, ni se ozirala na pripombe, čeprav se jim je običajno radoživo odzivala. Bilo je osupljivo za vse tiste ljudi, ki so je bili vajeni drugačne in so njeno običajnost včasih brezobzirno zahtevali, če je bilo treba, ker so imeli pravico do česa takega, saj bi v nasprotnem primeru vzajemna menjava odnosov terjala prevrednotenje, česar pa ni bil nihče pripravljen storiti, ker jim je bilo po starem ljubše in bolj udobno, zato so ji na tihem dovolili prepotrebni intermezo in se vedli, kot bi ga ne bilo.

– Obupno, je dihnila frjolica proti črnolaski, vsi ostali pa so pod snemalčevim vtisom molčali.

Srčkana sličica se je pokrila prek celega vidnega polja, se nekoliko gubala, da je bil trebušasti vaški veljak, ki je ljubeznivo vtikal ustnik dolge pipice med zadovoljno se režeče zobalo v kladi priklenjenega potepuha, še bolj smešen kot je bił risarjev namen in je izgledalo, da mu veličastni vamp s svojevoljnim migotanjem povzroča nemalo zadovoljstva, potepina pa so gube po katerih je bil izrisan čudno maličile, česar je bila kriva roka, kot se je v naslednjem hipu pokazalo, ki je brskala po tobaku v vrečki, na kateri je bila pričujoča podoba in je bilo smešno in žalostno spoznanje, kako jo lahko zagode kadilec pipe, ki uporablja tobak TROOST, poleg vsega tega pa stoji blizu klade ob lepi in mladi dami, ki ljubko čička na stolu in jo razganja draž dogajanja in njegove bližine.

– Zdi se mi nekoliko statično, je rekel snemalec.

– Ja, kaj sem pa jaz kriv, je prizadelo kadilca pipe.

– Bi bilo kar dovolj pripovedno, je zinil režiser.

— Bomo kar rezali, da nam sirotek ne umre od sramu, je čvekal izvršitelj, ker je bilo preresno za njegove pojme in je imel sposobnost, nikoli se utruditi.

Zorni snop se je po svoji vertikalni osi zasukal od capljajočega razgaljenca po kladi na podstavku in togih služabnikov postave ob njej do bledega obličja premile črnolaski, ki je imela povešene veke in ji v občutljivem srcu na kraj pameti ne pride, da bi dvignila pogled, si ogledala hudine tega sveta, zvedrila obličje in na kakršenkoli način pokazala svojo naklonjenost kateremu izmed junakov, ki so jo obkrožali, vendar so se je ob tej priliki nekako bolj škrtro posvečali zaradi pomembnega dogodka, ki ga niso smeli zamuditi in bi jim zamerili, če bi imeli čas, ker se je obnašala kot bi ji bilo vse to odveč in ji je sitno prisostvovati enakratnemu ceremonialu, ki jo je vreden; tako silna je bila njena žalost v rahlem spodnjem razkurzu in velikem planu.

— Prekrasna skupinska slika z gospo, je rekel razgaljenec.

— Če kaj vem, vem pa nekaj malenkosti, da razgaljenca nekaj prav hudo žuli, je namigoval izvršitelj.

Razgaljenec se je ozrl, hotel nekaj reči, uvidel, da bi bilo brez pomena, spustil ramena, ker ni bil prav gotov, kam so merile besede izvršitelja. Bilo je nekaj reči, ki so mu živo stopile pred oči. Najbrž se je nečesa spomnil tudi režiser, ker je molčal in gledal kot bi se nič ne zgodilo, toda ob takih prilikah in primerih se človek ni mogel popolnoma zanesti nanj.

Črnolaska je bila še kar naprej tiho, ko je mimogrede ošinila razgaljenca, se najbrž tudi nečesa spomnila, kar pa človek ne bi mogel trditi za prmejdun, ker je bila slična režiserju v tem pogledu, kakor je nekačo čutil razgaljenec in je bil zaradi tega do nje zelo obziren, kar mu ni bilo v navadi, ker je bil izredno občutljiv fant, le da se česa takega ni smelo reči, saj si je to pravico prihranil izključno zase.

Režiser bi se lahko tudi zelo natančno spomnil preteklega pa noben živ hudič ni navezal kaj takega, da bi se to zgodilo, zaradi česar sta bila razgaljenec in črnolaska mirna, predvsem črnolaska.

Prebujanje je bilo zoprno, kot bi plaval po blatni brozgi. Veke so bile zlepljene v boleče niti. Odprl je oči in poskusil izhrkati pust, algast okus, zlepljen na mehkem nebu in prepreden po nosni votlini. V sencah je valujoče zbijala pahljačasta bolečina.

Cigaretni dim je dvigoval želodec, silil na bruhanje, zagnal je po tleh. Poslušal je žuborenje, ne, klokotanje, v straniščni školjki. Koren jezika je zažejal. Popil bi škap vode. Previdno se je premaknil. Zoprno ga je vse vezalo, oviralo, da bi se kakorkoli sprostil, razmigal.

Odločil se je, da bo vstal, nekajkrat zadihal, zopet zlezal vase, mlahavo in šepetajoče zaklel, zbral moči, zajel sapo, se oprl na desni komolec, upognil levo nogo, zasuk s telesom odriv tik ob sebi, je zagledal, začutil, zatipal, povito truplo z vranječrnimi lasmi, široko razsutimi, zlepljenimi po blazini in čez obraz, iz katerih je gledal samo nos in belo uho.

Nekaj časa je bebasto gledal, preden je začel razmišljati od kje to bitje, ki najbrž spi. Gledal je deveto čudo, ugotovil, da težko in mirno diha, previdno vstal, hitro nataknil hlače, obkrožil po prstih posteljo, opazoval iz vseh strani, še nekajkrat obkrožil, tiho počenil, previdno iztegnil glavo, prediral črnino las, iztegnil roko, jo spuščal in bližal celo večnost, previdno s prsti pomaknil, odkril obraz in radovedno ogledoval.

Spustil je, se tiho dvignil in nekaj časa stal. Tiho je stopil po zunanjih robovih podplatov do kuhalnika, pristavil kavo, se spustil v stol in zamišljeno zakadil. Za vraga si ni znal pojasniti položaja. Nobene oprijemljive misli, nobene pametne se ni domislil.

Zakipela je kava, da bi zbudilo vso sosesko. Odstavil je, čudno čudno je bilo vse skupaj, nalil v skodelico, prižgal novo cigareto in srknil. Na noben način se ni posvetilo.

Poiskal je še eno skodelico in nalil. Malomarno jo je nesel do postelje in odp. usta. Požrl je slino, si premislil, napravil dim in jo še nekaj časa ogledoval. Vrnil se je na stol, zmečkal čik, zagledal ženske cunje vržene preko drugega stola, prižg. novo cigareto, srknil še en požirek, vstal in tipajoče šel z roko preko njih.

Skomignil je z rameni, nazaj sedel in zdelo se je še bolj čudno. Popil je še drug skodelico, previdno krožil, spil še ostanek kave.

Stopil je k oknu, prazno gledal, in se oziral čez ramo. Prav potihem je ugasn. cigareto, se približal postelji, brez diha slekel hlače, z levo roko prav majčken. dvignil odejo, potisnil nogo, spuščal težo telesa, da ni niti zaškripalo, sedel na bok potegnil še drugo nogo pod odejo, levica je spustila odejo, podložil si je desr. komolec, sprostil spodnji del telesa in prisluhnil.

Iz sedečega položaja je počasi polzel med zvite rjuhe, se zelo nerodno iztegnil pomaknil spodnji del telesa tik nje, si pomagal z rokami, da je prislonil še zgornj. del in previdno sproščal napete mišice.

Skoraj po vsej dolžini se je dotikal toplega mesa. Z milimetrsko natančnostjo je pomikal roko čez njena rebra, nekje na pol poti spustil njeno iztegnjeno težo, da se je skoraj dotikal dojke in poskusil mirno dihati. Zaprl je oči in poskusil zaspati.

Nekako mu je uspelo, da se je prepričal v poldremavost in mirno vlekel zrak v pljuča, ga mirno iztiskal in nekako glasno sopesl.

Zaspano je zastokal in sunil z eno nogo. Zahajoče se je prislonil nanjo in potipa s prsti po dojki. Mrmrajoče, se je pretegnil, zapletel svoje noge med njene in s. domače ovil.

Zavzdihnila je skozi nos, se mehko zganila proti njemu, zaspano zamrmrala iztegnila eno nogo, povlekla roko na njegov bok, obmirovala.

Previdno je odprl eno oko, zaprl, zamlaskal z ustnicami, porinil glavo pod njenc. brado, cmokajo zavaljal z jezikom, zaobjel čez hrbet. Nekaj časa sta ležala. Še enkrat se je pretegnil, se prižel, popustil, nekoliko odmaknil.

Sopeče se je pretegnila, mu sledila, iztegnila eno nogo, njena roka je prilezla na njegov vrat, nerazumljivo zamrmrala, neverjetno domače. Leno je potegnil čez njer. hrbet, naslonil glavo še bolj na prsa, zaril nos v desno dojko.

Razumevajoče, zadovoljno je zapredla, pobožala po tilniku, izpodnesla zad. njico, dvignila prosto nogo, upognila, naslonila na njegovo. Krokodilje je razklenil čeljusti, spustil zategel vzdih, pobredel z roko po njenem trebuhu. Grgrajoče je pobrodila po njegovem tilniku, ljubko sunila v trebuh, razumljivo zastokala, da bo treba vstati.

Nestrinjaajoče ji je stisnil dojko, sunil z nogo v stegno.

Nežno je odmaknila njegovo glavo, se dvignila na komolce, že skoraj budna zazehala v strop. Prevalila se je na rob postelje, vstajala. Sprožil je roko, stisnil bok se prevalil na trebuh. Sedla je nazaj, ustnice so ji zlezle v nasmeh, s toploto dojk mu je pokrila glavo, objela, poučkala, ljubkovalno podražila, hotela vstati.

Potegnil jo je nazaj, obraz ji je zalil smehljaj, mrmrajoče ga je poljubila po čelu, licih, bradi, pomirjajoče potrepljala, hitro dvignila in stopila po obleko. Prevalil se je na drugo stran in opazoval z enim očesom.

Oblekla se je mirno in hitro, ga medtem nekajkrat pogledala, koticiki ustnic pa so ji igrali. Vprašala je za kavo, Zaokrožil je z očesom po sobi. Našla je, pristavila. Iznajdljivo je začela brskati po sobi, staknila nekaj posode in hrane. Včasih ga je pogledala, pomežiknila.

Iztegnil je roko, odprl usta, položila si je prst pod nos, prijazno zasikala, zmajala z glavo.

Oprala je skodelici, odstavila kavo, naložila na krožnik, postavila na mizo, primaknila stola, nalila kavo, pobrala njegove hlače, mu jih zagnala na posteljo, pokazala na krožnik, kimnila, povabila, sedla na stol, srknila požirek kave, kaj misli ni povedala, kdo da je še manj, vse skupaj je bila trapasta uganka.

Trmasto vprašujoče je gledal, tokrat z obema očesoma. Čekal pojasnila. Še

zmenila se ni, s koticom očesa ga je ošinila, naslonila glavo na roko, iztegnila brado naprej in počasi grizljala, kot bi ga čakala.

Odprl je usta, da bo zinil, sam ni vedel kaj naj reče tej babi, jezno zaprl usta, za boga svetega, kako ji je ime. Začudeno je gledal. Ni se domislil niti ene besede s katero bi jo nagovoril. Saj to je bilo že neumno. Znašel se je v škripcih. Niti ene besede se ni domislil, enega izraza, čisto naravno vsakdanjega. Niti poklicati jo ni mogel. Vprašati, ozmerjati, še nagnati ne.

Ozrla se je, ljubko nagnila glavo, nekoliko spustila veke, našobila usta, se zasmejala, čakala. Sprostil se je, vrnil nasmešek, razumel, proseče je zabrundal.

Zmajala je z glavo, ga še enkrat pogledala, se dvignila, ponesla skodelico, ponudila. Ni vedel kaj storiti.

Počepnila je, popravila kodre na čelu, pihnila pod nos, tako prijazno tiščala dišečo kavo. Dvignil se je, sprejel skodelico, prijela ga je za molčečo roko, na kateri je slonel, mehko so drseli njeni prsti po členkih, prijetna toplota se je razlila, ko je srknil, vrnil ji je stisk in kava je za trenutek prijetno zadišala.

Pogledal ji je v oči. Zagledala se je nazaj. Odkašljal je zadrego, namrdnil obraz, zaprosil s šobo, radovedno pogledal, ker je zaslutil tako naravno domačnost, ker si je za trenutek zaželel, ker si je zaželel, da sam ni vedel.

Najprej ji je zaigralo v očesnih koticah, potem je pokimala in čakala je vsa, je čakala.

Pridno je popil do dna, vrnil skodelico, pomežiknil, pokazal konico jezika in vznemirjen padel na blazino. Prinesla je krožnik, pogledala, češ naj vendar prime, se slekla, zlezla k njemu, si podprla glavo s polovico blazine, naravnala krožnik na trebuh, počakala, da se je namestil, potem sta brez besed pospravila do zadnje drobtine. Odložila je krožnik, skočila po cigarete, naslonila glavo na njegovo ramo, prižgala obe cigareti in puhala dim v zrak in ga gladila po podlakti.

Obupno stanje ga je dražilo. Ni ga dražilo. Neznosno, neprijetno se je počutil, obupno, nerodno, zoprno negotovo. Mrzlično je iskal, premetaval po spominu, dvigoval prah, razmetaval, krčevito ril, ihtavo brodil. Vrtel in mečkal je cigareto, kot bi gosta megla zastirala in vendar je nekje v ozadju tako mirno sedelo. Ko bi vsaj oprijemljivo pobliskalo, ko bi se vsaj nečesa, čeprav nepomembnega lahko oprijel, čeprav je čisto noter, ni vedel kje, sedelo, čepelo, nekaj mirnega, grozljivo domačega, neznosno pomirjajočega. Negotovost ga je popolnoma zbegala. Sredi panike se je zbal, upirajoče zmedeno se je zbal, brezglavosti, zoprne negotovosti. Divje je iskal izhoda. Najmanj ga je zanimala zagonetna situacija. Iskal je rešitve iz neznosnosti. Vsaj mislil je, da ga uganka ne zanima. Niti mislil ni, kaj ga zanima. Kaj ga ne zanima. Ven je hotel iz tega kočljivega straha. Ga je bilo. Neznansko ga je bilo strah kakršnegakoli spodrsljaja. Strah ga je bilo odkritega brskanja po tej tujki. Tujka ga je spodsekala. Njene roka je zamigala pred očmi. Zakrila pogled. Njegove roke ga niso ubogale. Telo je bilo prikovano.

Nenadoma se je zavedel lapsusa. V strahu je bil kakršenkoli spodrsljaj, ki ga je bilo strah, čeprav so njegove roke hotele.

Zelo blagodejno je hotela njena roka. Še preden je spolzela po licih, zaokrožila po bradi, nadaljevala po vratu, še preden se je popeljala med rameni, od ene do druge, okrog bradavice, na trebuh, nazaj navzgor, obstala na prsni, še preden je nanjo naslonila lice, je spodmaknila, da je začutil gladko kožo, tipala in potrkvavala s prsti naokrog, se je umiril, sledil njeni poti, brez misli, ne da bi vrtal, sam ni vedel, kako nič čudno umiril.

Še opazil ni, kdaj mu je potegnila dogorjeno cigareto iz roke, iz ustnic, iz odeje. Vlekel je novo, krepko zuphal, premeril po stropu, gotovost se je vpijala, zganil je, da je ugotovil njeno pozicijo, frknil cigareto proti oknu, brezbržno, zelo malomarno, še enkrat zganil, sprožil roki.

Objel je njeni roki, njeno telo, krepko stisnil, jo popravil, spodmaknil. Prišel jo je, se prišel, zategnil roko, da se ji je hrbet usločil in vsesal v njen vrat.

Mlahavo se je predala, v hipu vrnila, da so stranice zaječale, počakala, se najprej poskušala uvijajoče izviti naskoku, se silovito uprla, odločno odrinila, vstala.

Kar odšla je, ker se nikakor nista sporazumela, da bi jima bilo vseč še nadaljevanju, se nista sporazumela, ker se jima bog vedi zakaj, ni ljubilo, ker se jim ni želelo nadaljevati in si počenjati radost, čeprav sta vsak zase nekako že vedela zakaj nista pripravljena, ker nista bila pripravljena, ker bosta morala oba vedeti pa sta zaenkrat sama zase vedela, oziroma: vsak zase od njiju je vedel, kar sta uvideli: mnogo pozneje.

Sprehajal se je kakorkoli je že naneslo. Vrvež je burkal ozračje. Včasih je pridušeno prtihtnil, kot bi vrtel gumb na sprejemniku. Nekajkrat se je zalotil pri vhodu podjetja. Vrvež je pričel bruhati šele po preževčenem urniku.

Zaiskal je med migotanje. Izvil je dekle na svoje stojišče. Sprehodiła sta se na običajno sprehajališče. Vsa sprehajališča sta sprehodiła.

Jed sta použila vsakdanje volčje in se usmerila proti njenemu bivališču. Nekje na sredini poti se je spomnil, predlagal pa tik pred njenimi vrati. Vrnila sta se skozi sprepletene poti v njegovo sobo. Vedno sta se vračala v njegovo sobo in se ni vedelo kaj hočeta nadoknaditi, ker sta vsakič nadoknadiła, če se tako vzame, kaj pa jima ni bilo jasno, ostalim še manj, ker bi se bilo treba zanimati za kaj takega pa se nihče ni zanimal, če se kaj takega lahko trdi kar bi se ne smelo.

Počasi sta spešila, uganjala marsikaj, potrpežljivo odklanjala nesporazume, ko se je z rokami dotikal obleke njenega telesa in sta bila brez uma za praktične stvari, ki jih zahteva zdravo in normalno življenje.

Sledile so oblinam dobrega telesa, ga krivile v pripogib, pripravljale v prelom, prisvajale njeno držo, usmerjale oči skoz okno v iskanje. Noga se je prižela k njeni, se odločila za premik, njena ji je poznavajoče sledila, kot bi jima bilo ljubo trenje.

Izpodrinila sta dolžino, koleno je zaznalo rob stranice, se pripravilo, namestilo telesi v sesedajočo spiralo navzdol. Udje so sprepletali, glavi pripogibali, ustnice izmikajoče iskale.

Telesi v izbočenost, izrivanje teže, potisk vzpenjanja, nikjer se ni zataknilo. Njima se nikoli in nikjer ni zataknilo.

Naraščajoče sopenje je vzdramilo prostor, ves varen in zadovoljen, potolaženo nasičen, kot bi požrl nekaj večjega kot je sam, podoben roparski živali, ki je z največjo slastjo použila drugo, nekajkrat večjo, mirno obležala, če ni bil podoben živali, nekajkrat večji kot tisti v katero je z veliko slastjo zlezla, se v njej mirno namestila, da je bilo zelo varno, potolaženo, prijetno utrujeno, dokler ne bo splahnelo in zažejalo po novi vsečnosti.

Objem sta prižemala, dokler se nista sprostila v mlahavo pretegovanje. Z nosom ob nosu sta si gledala v oči in se zadovoljno umirjala.

Oči se niso hotele premakniti, kot bi imele podaljšan vzvod, zataknen v lobanjo. Roki sta otipavali njeno telo, sta polzeli po njegovem telesu, prijemale oblost, razdajale ugodnost.

Zrka so se premaknila, še bolj izbočila, telesi podivjali nežnost, koža je izparevala olajšanje. Pretegovaje sta se izrivala in zadovoljno hladila. Domenila sta se, da je gibčno vstala, prepustila postelji, odskakjala ven, zaradi obveznosti in marsičesa.

Poskusil je zaspati. Poskusil je karkoli poskusiti. Iskal je, našel čmolaso žensko in se odločil, da razvozla uganko.

Preden se je zbudil, jo je videl zraščeno na sebi, videl kako se vidi, da se vidi, kako je ognjena z njegovo kožo po njem, da se vidi, kako se ne vidi, da se vidi, niti ne vidi. Je bilo kot bi se zdelo radovoljno delala radost, da je bilo veselje in mir med narodi, preden se je zbudil.

Zjutraj se je zbudil in ves dopoldan negiben preležal in nič mislil o uganki. Še na misel mu ni prišlo, da bi mislil. Niti ljubilo se mu ni, da bi mislil. Najmanj pa o uganki. Je že raje ležal, se mirno predajal negibnosti, z minimalno porabo energije,

ki je bila nakopičena, bo pa prišla preklemano prav, če bo treba, zaenkrat pa ji je godilo, da je dremuckala, ne da bi se sproščala v nekih trapastih ugankah, ki jih ni treba, čeprav se brez njih ne da, ker so same po sebi, ali pa niso kar same pa je bil že sklenil, da se s tem ne bo ukvarjal.

Naj kar počaka uganka, dokler je dremal in ni mislil nanjo, čeprav je bila lepa in dražljiva in kar nekam lepa je bila, tako neznansko in taka, da res ne bi smel misliti nanjo, ker bo hudič, črn hudič in črni časi zaradi te uganke.

+ +

Potrkalo je po vratih, stopila dva koraka in čutila, da jo je sprejel, kot bi jo do prihoda imel v sebi, čeprav je preležal ves dopoldan in nič mislil nanjo, ker je sklenil, da ne misli.

Molčala sta mirno in domače, počasi pila kavo, se predajala topli prisotnosti in nič mislila na domačnost, vso domačo, da je bilo kar nekam domače.

Pomislil je, da bi lahko mnogo popoldnevov presedela. Stopila sta k oknu, se naslonila, radovedno opazovala in hudomušno komentirala. Dregala sta se s komolci in smejala.

Zalotil se je, kako udobno je bila spuščena njegova rama, na kateri je slonela njena glava. Misel, da bi večkrat lahko takole preslonela, ga je poskusila zdramiti.

Nič presenečen, je zagledal svojo roko, ko je prižgala dve cigareti med njegovimi ustnicami in eno ponesla proti njenim, se s členki dotaknila njene brade, ko se je povsila, razmaknila in odprla ustnice, ko so prijele filter, glavi pa sta bili obrnjeni ven. Ko je opazil, da jo njegova roka uvita pod njeno brado boža po vratu, začutil njeno položeno prek svojih ramen, sta bila naveličana zivanja skozi okno.

Zravnila sta se, njeni roki sta bili položeni na njegovem vratu, njegove krog njenega pasu. Prsi so se ptiskale, trebuha sesala, noge so ju v objemajočem prepletanju nosile proti postelji. Poljubljala sta se v zibajočem tesnjenju, se počasi dražljivo razgaljala in mehkovno ukleščevala.

Napetost kože se je vonjivo ponujala. Dišeče vznemirjenje je valovilo. Sesajoči dotiki so zažejali. Mrgoleče mišice so dehteče ponujale.

Tezni je uplahnila, se odvozljala, togo napela, koščeno odrinila, kačje izvila in vstala.

Mirno si je popravila lase, prižgala cigareti, globoko potegnila, mu eno potisnila v usta in sedla.

Ves čas je molčala, otrplo razbijala pričakovanje, on je pa nezavedno vlek dim in sklonjen vrtal po nečem. Odšla je s pomirljivim pričakovanjem.

— Najprej bi ti razbil čeljusti, če dovoliš, je rekel razgaljenec izvršitelju, se mu nekoliko približal, se še nekoliko primaknil, ker ni vedel kaj bi, se je še toliko približal, da se je naposled moral kar ustopiti predenj.

— Ne dovolim, prijateljček mili, je zinil izvršitelj poln vedrine in vtaknil prižgano cigareto.

— Kakor želi vaša gnada, je rekel igralec obsojenca, izpulil cigareto izvršitelju in jo mirno kadil.

Kot bi imel bližajoči se obsojenec filmsko kamero namesto glave se je slika pozibavala in tresla v skladu z njegovim korakanjem in ker je prišel dovolj blizu in še v pramen sence, da ga ni slepilo, je izostril pogled na madež v katerega naj bi ga uklenili, da je osuplo zastal in se zagledal v predmet, ki je bil na las podoben prečno ležečemu paragrafu, v katerega ga bodo ravno tako dobro prikleščili kot do sedaj mu znane oblike klad, le da bi imel nekoliko več prostora za kriljenje z rokami, ker ni bilo prostora za zapestji in bo roki lahko naslonil na zavita repka paragrafa, ki sta spominjala na zgornji in spodnji krivulji črke S.

— Si pa tako preklemano reven, da je že trapasto, je rekel izvršitelj in se globokoumno presedal.

– Sirotek, je rekla frjolica.

– Hudič, da gre vse tako počasi, je bil neučakan izvršitelj.

– Če po pravici povem, je dejstvo, da bi te človek prav z velikim veseljem zadržal ker ni vajen takih ogabnosti, je še dodal igralec izvršitelja in kazno je bilo, da j nekaj njegove resnice v nej koseriji, ki se jo je nenehno posluževal.

– Najbrž bi bil ti vojni zločinec, če bi imel priliko, je rekla frjolica izvršitelju, s odločila za odbijajočo držo in zoprno.

Iz zelo nizkega spodnjega rakurza, domačega žabam, če gledajo navzgor, je bilo videti razkoračeno postavo v izmaličenem profilu, ki je ošabno prekrizala roki na prsih in ji je bila poverjena naloga izvršitelja obsodbe, kar ji je bilo v veliko veselje kot je bilo videti, ker se je prijazno nasmihala in prikimavala v smeri prihajajočega kaznjenca, vidnega ob zasuku zornega kota v nekoliko manj strmem snopu, zaradi česar je bil videti nekako veličasten in po zaslugi prejšnjih informacij tragičen, ko se je počasi in odločno približeval, rastel, da je bil še bolj krepak kot je že bil in je iz njegove osebe izginil strah, začudenje in vsa ostala navlaka, ki ga je pritiskala, da se je sam sebi smilil.

– Saj sem rekla, je rekla frjolica.

– Kaj čvekaš, trapa neumna. Se sploh zavedaš, da si neumna in bi bila ravno zaradi tega lahko tiho, če še ne veš, je rekel igralec izvršitelja.

– Živ dokaz smo videli. Živ dokaz, je rekla frjolica.

– Ti si en živ dokaz pa ti še nihče ni dokazal na tvojo nesrečo, ker še pošteno zabavljati ne znaš pa si tako trapasta, da se z veseljem osmešiš. Škoda besed. Edino to te rešuje, ker si mlada pa si mislijo, da si lahko trapasta. Take podganje temperamente bi bilo treba zatirati, ker ste v samo nadlego, je rekel izvršitelj.

– Vazič, je rekla frjolica.

– Tak bedast karakter, je pridodal razgaljenec, ko se je primaknil k igralki ljubko čičkajoče dame.

Bobenčki so divje zaregljali, ko je bilo videti klado v vsej njeni lepoti in je bilo bliskovito videti množico po kateri je snop zaznavajočega polja šaril in krizaril po navideznem neredu, se za kratke času ustavljal na posameznikih, šinil do naslednjega obličja in se zelo prizadevno trudil obdržati treskajoči ritem malih in velikih bobnov, ki so jih razparala trobila v skeleče brizganje po publiki, nič krivi, da ji je bilo še bolj hudo, ko se je vse skupaj z rezko tišino nehalo in se je zaznava mrtvo prikovala na ubogo žival, ki je čakala izvršitve, bilo pa je osupljivo, ker se je po določeni umirjenosti pokazalo, da niti malo ni ta uboga žival podobna živali, še manj ubogi, ker je bila prepametna, da bi si privoščila nekoliko besnenja in je bilo čutiti skorajda nekakšno razočaranje, vendar tudi olajšanje in draž, ki je obetala nadaljevanje zgodbe.

– Mater, so prasice, je rekel razgaljenec.

– Vsakemu bi treba prej eno klofuto, je rekla igralka ljubko čičkajoče dame, ki se di je zahotelo nekakšnega realizma.

– Ne, raje bi za vsakim postavili nekoga, ki bi čepel, ko je bil snemalec na delu in bi te trapone suval v rit, da se ne bi tako trapasto držali, se je jezil izvršitelj.

– Nemogoče, je rekel snemalec iz čisto tehničnega stališča.

– Pa kaj, če bi bilo malce inscenirano, je rekel izvršitelj.

– Vse je inscenirano, je rekel režiser.

– To je čisto navadna dokumentiranost, je rekel snemalec.

– Hvala, za tako dokumentacijo, je rekel izvršitelj.

– Ti si pa res ena uboga žival, se je nekoliko omehčala frjolica, ki ni pozabila razgaljenca.

Goloroki stražarji so bili postrojeni na obeh straneh paragrafa in so v rogi držli čakali kot da se jih stvar nič ne tiče, ampak so bili tam, ker so že morali odigrati svojo dolžnost, da jih je bilo prav lepo videti v še vedno nizkem soncu.

– Meni se zdi vse to odveč. Saj se vleče kot smrt, je rekla frjolica in zavzdihnila, ker se ji je kaj drugega zdelo bolj privlačno.

– Ti se vlečeš in si odveč, če ti je jasno in sploh veš, da si odveč sama sebi, je rekel razgaljenec in iskal zanimivejšega sogovornika, čeprav se je nekako vedelo, kaj bi mu prijalo.

Frjolica je molčala, ker se ji je zdelo za malo pa še zato, ker se je nadejala boljših časov, ki so bili prav verjetni, če je človek upošteval, da je pričel izvršitelj z intenzivno fazo približevanja, čeprav je bil pripravljen v vsakem trenutku zanikati kaj takega, da bi ohranil svojo čast, kot se je imel navado izražati in bi trdil, da zgolj zato, ker je treba življenje popestriti, kar je bilo nekje res, le da ga je ta popestritev grozila usodno ukleniti v svoje dolžnosti in radosti, če je kdo poznal frjolico in njeno gledanje na igralca izvršitelja, ki se je zaenkrat uspešno otepal kakršnihkoli obveznosti.

– Najbrž si ti, komu odveč in še sam sebi, je navrgel izvršitelj igralcu obsojenca, ker je to spadalo v njegov koncept pri približevanju ljubko čičkajoči dami.

– To bi bil pa zanimiv fotofiniš, če bi se posneli, je rekel snemavec in mu je bilo resnično žal, da nima kje skrite kamere.

– Saj je, fotofiniš, je rekel režiser.

Glavni administrator je sedel za pisalno mizo in bil pripravljen odtipkati na pisalnem stroju predvidene in nepredvidene dogodke, da bo vse varno in po pravici izpričano in shranjeno poznim rodovom in resnici na ljubo, še prej pa se je moral dvigniti in prebrati kar se le da veličastno in pravicoljubno pisanje, ki je letelo v razumevanje in opomin obsojencu, čakajočemu med dvema stražarjema.

– Na take birokratske kurbe sem bil od nekdanj kronično alergičen, je komentiral razgaljenec.

– Kaj ti je pa ljubi človek napravil, je zagovarjal igralec izvršitelja igralca glavnega administratorja.

– Nič, je rekel razgaljenec in pokazal z roko.

– Sem pa alergičen na take kurbe, je še pokazal z roko razgaljenec na igralca glavnega administratorja.

– Ne pretiravaj, je rekla frjolica.

– Nič ne pretiram, če so taki kreteni v zadevi, je bil dosleden razgaljenec.

– Pusti ga vendar, ženska. Človek je vendar alergičen, ne, je rekel igralec izvršitelja.

Igralec glavnega administratorja se sploh ni oglasil, ker mu je zadostovalo prepričanje, da je dobro, in kot so mu naročili, opravil posel, ostalo čvekanje in zabavljanje pa ga ni zanimalo.

Razgaljenec je tudi molčal, se naveličal ali pa imel kaj drugega za bregom, ker je vljudno, kot da je to nekaj vsakdanjega, ponudil igralki črnolaske cigarete, hkrati pa jo je poprosil ognja. Pa jima je prižgal režiser, ker si je ravno takrat prižgal in ponudil še njima.

Bilo je gotovo, da se nečesa spominjajo, ker že takole skupaj sedijo in je za znamenje drugače kot običajno.

Stražarja sta ga najprej krepko prijela v roke in peljala bližje vidnemu polju, nekar sta ga popolnoma prekrila s postavo razgaljenca, da je bilo nekaj časa popolnoma temno za vse, ki so spremljali z nakazane jim smeri, čez hip pa sta to vidno polje odmašila s hrbtom obsojenca in se oddaljevala gledišču zaznave, kar je pomenilo, da se bližata prazni kladi z namenom, da jo zapolnita.

Črnolaska je mirno kadila, molčala, ker je molčal režiser in razgaljenec, da je bilo nekam napeto stanje, ki bi ga lahko oklicali za hladno vojno, čeprav so bile razlike in bi ne morali kar tja v en dan trditi, da je kaj hladno nepristopnega med njimi, edino pa je zagotovo nekaj med njimi.

Med njimi je trdoživo vznikal spomin, edina težava je bila, da ni bilo prav gotovo, kako se kdo spominja in razpleta.

Igralec obtoženca in režiser sta sedela skupaj in se pripijala s pivom, ki pa igralcu ni šlo v slast, ali pa mu je šlo na nevsakdanji način zaradi krepkega vzroka, ki je bil povrh vsega še zelo lep in vitek, z bogato kopreno črnih las krog bledopoltega obličja.

– Nemara pa si zaljubljen, sodeč po nivoju piva, ki mu nisi kos, je pripomnil režiser in skoraj stavil, da je nekaj resnice na tem, ker se je igralec obnašal kot uboga žival, ki je utesnjena v svojem jeziku in razdalji, ki bi jo bilo zelo težko premagati tako, da bi bil videz povsem naravnega in slučajnega.

– Ja, saj veš kako gre to, je pijano zavzdihnil.

– Ni šans, ne.

– Ja, kaj za vruga pa opazuješ, je raztreseno zabrundal igralec, srknil požirek in se prijazno zagledal v dekle, ki ji je bilo nekoliko nerodno, čeprav ga je povsem mirno in pozorno pogledala in vendar ji je bilo neugodno, ko je povsila pogled.

Režiserju se je pobliskalo, da se po eni strani ni zmotil, po drugi plati pa je zrl v uganko, ki je bila lepa in je bil kaj hitro ogret, tako, da se je lotil reševanja in je zelo zamišljeno gledal v njeno smer.

– Jo poznaš? je rekel igralec in se oziral po družbi, ne da bi se ob zastavljenem vprašanju ozrl vanj, ker pa ni dobil odgovora, ga je pogledal in ponovil vprašanje, nakar je sledil njegovemu pogledu, ki se je zgubljal nad njeno glavo.

– Ne, ne poznam, je odvrnil režiser in ošinil igralčev tlesk z jezikom, kar naj bi pomenilo, da je res hudo in se je samo še tega manjkalo, da bi mu bilo še težje.

– Pa kaj se en drek cmeriš, je rekel režiser, ga vzpodbudno pogledal in mu iz vsega srca privoščil, da bi se mu želje izpolnile, ker je bil igralec večno nesrečen in pri babah ni imel srečne roke, kot je sam sodil in če se ga je dovolj natreskal, je tudi priznal, potem pa se je držal, da je bilo vsem sitno in se ga je še z večjim veseljem napiljal z razumevajočimi somišljeniki, ki so bili vedno pri roki, če jih je bilo treba in ko jih ni bilo treba.

– Stopi k njej, no, je predlagal režiser in bil skorajda nejevoljen, ker je bila nevarnost, da bo igralec ubral svojo staro pot v takšnih inkubacijskih obdobjih, kot je bil pravkar, še huje pa, ker bi to dekletu kazal in mu korajže zlepa ne bi splahnelo, saj jo je vedno sproti dolival.

– Pa si izmisli nekaj pa konec.

– Odkorakaj tja, ali pa jo sem pokliči, pa ne trapaj.

– Eh, si ti ena pokora, je dejal režiser, ga z dvignjenimi obrvmi gledal, skomignil z rameni, ko je igralec mečkal z rokami in zinil, da je lahko reči in opletal z jezikom traparije strahopetca, ki se ničesar ne boji, ker ni potreben nikakršen pogum, vendar je med ljudmi takšna označba v navadi.

– Pa se nekako seznanimo, da bo rešena še ta nevšečnost za vselej, je rekel režiser.

– Stopim k njej in vaju seznanim.

– Če bočeš naju ti seznaniš, jo povabiš.

– Lahko jo pa jaz pripeljem sem in jo posadim k tebi, če ji bo mar.

– Ali pa kaj drugega, če ti to ni všeč, je še kar razpletal režiser, ker se mu je popolnoma naravno zdelo, da pomaga igralcu, ker je že prilika, čeprav mu je bilo nekako vseeno, ali se bo igralec s tem strinjal in če bi se že strinjal, ga bo to vsaj malo potolažilo, ker je bilo nekako vnaprej jasno, da zgolj znanstvo ne bo dovolj za igralca, ker je bil za kaj takega premalo pijan za kaj drugega pa preveč in če bi se to na kakšen način že rešilo, bi se nagrmadilo obilico drugih problemov, ker igralec v primeru pozitivne rešitve, nima prenočišča, kamor bi dekle lahko odpeljal, je bil pa znan po tem, da je bil sila nagel mož, kar mu je dajalo nekoliko otroško potezo v sicer klenem in razgibanem karakterju.

Seveda je igralec zabrundal, da je preveč, ali premalo pijan, kar je režiser zelo natančno predvideval in se ponovno zazrl v obličje črno laske, ki je pri istem omizju bolj molčala, ker je poznala samo svojo sosedo, ki je poznala enega od

prisotnih in še neko prijateljico, ta pa tako kot ona enega, mogoče dva in še neko prijateljico, ki je na podoben način poznala nekaj od ostalih ljudi, sedečih pri dveh mizah, ki so ju potisnili skupaj, da se je družba kakšnih štirinajstih ljudi lahko združevala v krog.

Režiser je pokimal in prisluhnil enemu izmed sosedov ob črnolasem dekletu, se trudil, da bi ga razumel, ker mu ni najbolje uspelo, se je nasmehnil in pritrdil, nakar mu je znanec prinesel pivo, natočil, ponudil cigareto in po nekaj gostilniških frazah odšel na svoje mesto.

– Pa jo prav res ne poznaš? je zinil igralec, ker je nekako zaslutil, da bi se kaj premaknilo v reševanju njegovega problema.

– Če poznaš njene znance, bi lahko kaj skrpucal, da se seznanimo, je dodal in ga vzpodbujal, kot je imel igralec navado in se je takoj vedelo, da je njegovo inkubacijsko obdobje zrastle v širše dimenzije, da bodo sitnosti, saj je bil že nekoliko prepijan in so težave stopile v drugo fazo.

– Seveda jo poznam, je malomarno zinil režiser presenečenemu igralcu, ki ga je pijano in nejeverno gledal, kar bi lahko pomenilo, da ga bo ozmerjal z lažnivcem in kurbo, če je prav predvideval.

Poznal pa ga je že toliko časa in na takšen način, da se ni zmotil in je poslušal igralčevo kreganje, nemogoče očitke, slinasto nagovarjanje, vedtem pa niti enkrat ni pogledal črnolasko, karkoli storil, samo vanj je rinil, ker je imel naposled pravšnjo priliko, ki ni terjala prevelike energije, da je izpraznil tesnobno počutje kot kakšen runkel, ki si ne ve pomagati drugače.

Črnolaska je včasih mirno gledala proti igralcu in ko je režiser ponovno ogledoval, se je stvar s spuščajočim pogledom ponovila, roke se tokrat niso vedele s čim zaposliti, nekako odveč so ji bile pa so nehote segle med dojki pod svetlo bluzo, se tam poigravale z gumbom, ki je bil zelo živčen, da so ga marljive roke komaj komaj krotile in ko so opazile, da gumb ni nič kriv so se spustile v krilo, obmirovale in bile tako lepe, da jim ni ostalo kaj drugega.

– Seveda jo poznam, je rekel režiser.

– To je igralka, ki bo igrala črnolasko.

– Pa bo še prilika, da jo spoznaš, je rekel igralcu, ki je neumno kot bojler strmel vanj in je bilo kristalno jasno, da popolnoma ničesar ne razume.

Režiserju se je naposled posvetilo, čemu nerodnost pri dekletu, ki ji je pravkar presedal njen sosed, da je po dolgem oklevanju energično vstala, pograbila torbico in se premaknila, šla proti njemu, na njegovo desno, kjer ni vedela kako in kaj, bila presenečena nad uvidevnostjo desnega režiserjevega sosedu, ki je stopil do pulta po nekaj steklenic piva, ji istočasno prepustil svoj sedež in ko se je vrnil, postavil prednjo pivo, namignil režiserju, da je za njiju in odšel na prejšnji črnolaskin sedež.

– Igralec, naj te seznanim z deklico, ki bo ob tebi igrala črnolasko, je zinil bolj za šalo, čeprav je presneto resno mislil in bil pripravljen misel tudi realizirati.

Kar je bilo deklici zelo jasno, čeprav ni popolnoma razumela v čem je stvar, je bilo pa tako, da je pozabila ugovarjati in so se stvari urejevale, ubirale svoje pota, zelo svoja bi se reklo.

Nekdo je prav nedisciplinirano nekaj zinil, da je povzročil premik kamere, ki je prebrzela skupine radovednih, poiskala policijski avto, ki se je bližal, pripeljal na rob dogajanja, se ustavil, bil sam v središču dogajanja, izpraznil dva uniformiranca, ki so jih ljudje imenovali policaji, se pred njima razmaknili, da sta lahko zakorakala na prizorišče in povzročila srednji plan, v katerem sta se nekaj časa soočala s kamero, ki jima je sledila, ko sta nekaj povpraševala, si ogledovala do pasu golega človeka, zabredla med visoke goste, prisotne zaradi dostojanstva, ki so ga igrali, nekaj povpraševala, se pogovarjala z veliko mero nezaupljivosti z režiserjem, ki jima je dopovedoval kaj in kako, se izmotaval, dokazoval, da nista vedela kako in kaj, naposled skomignila z rameni, ga povabila s seboj, ko sta se namerila nazaj proti avtomobilu, z nekaj zamahi roke oddaljila in razredčila vrste radovednih, da so

postali še bolj radovedni in z odprtimi usti gledali, kako je čal režiser znak, naj teče vse naprej, z vrtenjem roke pa je nakazal hitrejši tempo in skorajšen zaključek posla.

V nervoznem srednjem planu sta stražarja pograbila igralca, ga spehala dc paragrafa, mu ročno vtaknila glavo v odprtino, ki se je razširila in se lepo oprijel njegovega vratu, ker je bila klada iz elastičnega materiala, nekoliko je lepo izrezljan paragraf počil, se čisto majčkeno strgal, igralec je napravil trpljiv izraz, naslonil roki kot bi bil neznansko utrujen in pogledal v kamero.

Ekipa je hitela s pobiranjem artiklov, ker je bil posel končan, se drenjala in gledala proti policijskemu avtomobilu, ki se je počasi odpeljal, mahala prihajajočemu režiserju, ki je klical snemalcu, pobral boben, ga zagnal v kamero, da se mu je koamj izognila in sledila njegovemu kotaljenju proti lepi črnolaski, ki se je nasmehnila, bila kar zadovoljna, da se je končalo, pridno pobrala bobenček, medtem ko se je kamera še vedno, v veselje snemalca in nekaterih prisotnih poigravala z njenim likom, čeprav mu ni nič obljubljal, ampak kar tako iz čistega veselja, da registrira nekaj lepega in prijetnega.

PESMI

vse vezalke
tega sveta
zapirajo
končno
tetivo
človeka

šest belih pleníc
visi
na jutovinasti vrvi
pod stropom
tenki list neba

povsod
so same ploskve
stol
omara
žena

prvi in
zadnji izbruh ognja
padeta
v list papirja

kup rdečih kart
je senena kopica
mira

cvetoča sliva
pokriva
vse tvoje knjige

to je pasjansa
najine meje

cveti cveti
zeleno listje
gost
najinega doma

tir je ena sama velika
črka a

sporočilo
je udarec nazaj
streha v potresu
volnena kapa

narazen
z dinamitno patrono
eksplozija pragov
zlomljena lestev

v svobodo

četrtá pesem

jok
prekrije besede
stali
stopi
čarovnijo vonja

vlažen je ta prepád
in
teman

golobje golobiči
gruljenje grleno mehko

krušni drobci v blatu
šibajo med peskom

sivo in črno
med malimi vrabci
dokončna žalost
pada med vaše kljune

vse je sivo do konca
asfaltne kocke
urejajo čas

ZA VOJCA GORJANA

I.

Neskončen iz omejitve duha,
odprti izrezi, rdeči bratje!
glasniki potrjujejo skrivnost vzdignjene dobe,
razširjen od matere, slepi vidci!
držno pleme, zabrisani klini so sedež
koncentrična pot, aorta spomina
tu sem postavil sveti predmet, izganjam hudiča,
vaše mrtve kroge. Topol od zvezd
spremembe oblike vas vidim. Odpiram luno,
vežem imena iz te odprte dežele. Pravim vam,
povezave so točne, razmerja v luči dognana.
To je daritev krvi videne od znotraj
letenje nad kraji, tesarakt ene poti,
prozorne stvari, polaganje tal, razmaknjene skale
splavajo v zrak, zažarijo prikazni
v dimu meso, polne ladje;
pritiski dognanj, vezava številčk mehčajo
sobe tilnika, razparajo čelo,
tako položim roko iz vašega reda,
ukaza po združenju, ki ga rečem.

II.

Pustite krono v pesku,
prevara se ujema z dognanjem za čas
zunaj razmerja telesa, ki je spoznano v temi.
To so krči za gore brez vzponov,
noži, ki vam pokrijejo brate!
Imena se luščijo, razpoka je
skrivnost svetlobe. Sprememba
določa prehod, razkolje ploskve,
odpira pot glasnikom kraljev:
potopim prste v barvo, tu so
speči v noči, zvezde v drevesu,
jasna dežela. Opne možgan!
Skrivnost je zalila vaše prikazni,
neustavljen spomin podoben mrtvim;
izbira besede teče po redu videza,
kjer vas poznam kot en rod,
ki me sestavlja iz lastnih razlik,
izginotje postavk vaše prisotnosti
oddaljuje tla od točke, kjer vas gledam,
me zveže z vami v isto osnovo.

Tomaž Kralj

MLINAR ČASA

Zvezdni drobiž lahko skrha škarje spomina,
lahko jih nabrusi, ko je čas enakonočje usode,
pravljice, ki tiktakajo kot uran, so njegov veter,
pomlad, ki je z ognjem najavljena, ne spi.

Sledi oblakov vršijo kot sence neskončnosti,
ki misli korake in zvezde, ki so kaleidoskop,
prikimava zvonik, malik elektronike smeha,
mavrica, ki je z zvokom nališpana, ne spi.

Vrč luči bliska z očmi mimikrije in upanja,
senca Sonca ni mrk, je karuzel kometov,
pritisk svetlobe na ustnicah vabi v pogum,
misel, ki ne sodi o pomotah, ne spi.

Utripanje peska ustavlja čas,
da je življenje vlažno in mit.

Jutro sledi jutru, Sonce zvoku,
večer enakemu poldnevu in zvezdam.

Orli se umivajo v nevihti,
manjše ptice v jutranjem dežku.

Oblaki vračanja so šepetanje sanj,
vodnjaku namenjena voda zgradi stolp namena,
tvoj obraz se blešči kot kupola minevanja časa,
kot koledar prostora, izgubljena / najdena pesem.

Kometi pojejo o jutru pravilnosti,
mimikrije vajeni vitezi darujejo vetru fotonov,
tvoj obraz se sveti kot zvezda dutranja,
privlačnost ljubezni, ki ne pozna upanja.

●
Kolikokrat je kapljica vode tako prerोजना,
da je njen mozaik spomina kot klorofil zavesti?

Kolikokrat je elektrika taka mimikrija,
da so oblaki in kamenje bratje?

●
Pregrinjalo sanj je kot oblak,
ki je hiša,
ki je pesek,
ki je med,
ki je pregrinjalo sanj – kot oblak.

Pastir kometov je svoj začetek,
ki je zvok,
ki je misel,
ki je čas,
ki je pastir kometov – svoj začetek.

●
Srce daje, kar je in kar ni,
kar leti in kar obljublja:
narava za očmi je že spoznala
uslužnost nadsvetlobne hitrosti:
linija slovesa vodi v srce Sonca,
linija zaupanja vodi v srce slovesa,
linija smeha vodi v srce zaupanja,
Linija Sonca vodi v srce smeha.

●
Stratosfera zavesti,
ki pozna ključ do mavrice,
vrč puščave večnosti,
prijazni make-up Atlantis,
ko so govorili ognji,
ko so svilene noči spale
in se je vesolje bleščalo
in je bilo Osončje pastorala.

●
Lepota – Zvezda ljudem – pesem,
vodnjak, ki leti s krili metulja,
zvezda gozd in zvezda polje,
trasa vesoljskega romanja,
zaklad molekularnega cirkusa.

Senca gozda spozna obraz kot kristal,
ki sveti kot reka,
ki je svet kot elektrika,
ki vabi ljubezen kot strune prste.

Plima sanj ostane dihanje,
ki je močno kot Sonce,
ki je modro kot Atlantis,
ki vabi ljubezen kot zvoki telo.

Videz spomina sporoča o sanjah,
ki so hitre kot oči lepote,
ki so bistre kot rodeo smeha,
ki vabi ljubezen kot ljubezen ljubezen.

z mavrico opasani
Letni časi krožijo
s pesmijo opisani

z dihom prešerne
Vile smeha krožijo
z bliskom prozorne

Okroglo leto Zemlje spi kot poplava,
kot pripovedka o polarnem siju / polu,
ki je vzletel v jutro in s pticami,
ki se je ognil v mrak in s tornadom.

Gozd ne zapoveduje, če je narava sen,
če je veter oko legende in ocean/ocean,
ki je prišel z mirom in v spomin,
ki je zabučal s smehom in v mistiko.

Karavanseraj je vodomet v vrtu pravega zmaja
in elektrika pozna njegovo krono kot svojo zgodovino;
onkraj vrat je letališče makovo polje
in dotik dežja je hvaležnost dobrega pastirja peska,
ki je korakal kot veter, kot zrebec, kot šaman,
ki si je z jutranjo roso vlažil čelo,
ko je bila opoldanska vročina/pripeka najhujša,
ki je stal na razodeval, da je čas, kar je in kar ni,
in ne zaveznik in ne nasprotnik.

●
Plamen oči objame oči ognja

realizacija, ki ni skrita ne v džungli ne v puščavi,
se obrne v lunine mene,
v ciganske napeve,
v srebrni nakit ljubezni.

Piš dežele objame deželo vetra –

iluzija, ki ne jezdi ne čutil ne misli,
se ovije v poro-sporočilo,
v azteške mozaike,
v počasno zvenenje ljubezni.

Kaplja zraka objame zrak vode –

sporočilo, ki ne pozna ne konca ne začetka,
se sprosti v zvezde zvezdoglede,
v glazuro mistike,
v pravočasno darilo ljubezni.

●
Pride, kadar gre,

poje, kadar je veter,
koraku da smer, ko je pomlad.

Stoji, kadar spi,

gleda, kadar je čas,
pospeši misel, ko je poletje.

Leti, kadar gleda,

misli, kadar je mavrica,
sporoči privid, ko je jesen.

Meditira, kadar valuje,

kliče, kadar je komet,
sanja oči sveta, ko je zima.

●
Atom je množica

in modra trava, ki brenči,

solzno oko Lune

je vajeno naskokov letnih časov,

molekule kometov

v brezno ognja vabijo,

spomini gibanja

v visokih gnezdih gnezdijo.

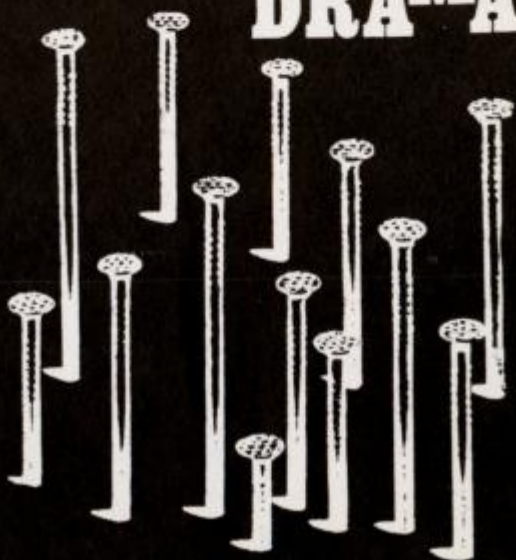
Uho neba odzvanja
elektriko in cvet in sad,
slapovi dihanja
so bratje z mavrico slovesa,
pokrajina preštevanja cvetja
v mislih sadovnjaka energije domuje,
pastir zvezdnih srečanj
v sobanah planeta cvetja kraljuje.

●
Dvigne roko,
ki je sipko jabolko časa,
misli elektriko,
ki je protuberanca mistike časa,
zažene se v veter,
ki je gibki klorofil časa,
pozdravi srečanje,
ki je srebrni mlinar časa.

DRAMATIKA



DRAMATIKA



GLANC NA GOLŠI

Slušna igra

MOŠKI GLAS I

MOŠKI GLAS II

ZENSKI GLAS

(Možni sta radijska in koncertna izvedba).

MOŠKI GLAS I: Fuj, pa ženska poezija! To je fakt.

MOŠKI GLAS II: Škorci prihajajo v naše kraje jest grozdje. Tudi to je fakt.

ZENSKI GLAS: Čim dalje so hribi, tem bolj so svetlo modri. Sence na barki nihajo. Dež bo.

MOŠKI GLAS II: Ja, ja. Vse to so fakti. Ne pa: rokovnjači, žiletke, šibre in vrbe ob Soči. To je navlaka, zelo nenavadna za ta letni čas.

MOŠKI GLAS I: Ampak poleti je lušno. Poleti, ko je dosti sonca in se vse težave skrijejo po kotih. Takrat kolesarim tik ob robu ceste, da me trave tolčejo po nogah. Takrat dvignem glavo vnič in premišljujem: imam štiri garniture prstov in večino svojega življenja sem prebil na nogah, kakor konj...

ZENSKI GLAS: Ššššššš. Dovolj!

MOŠKI GLAS I: Jeseni pa ni lušno. Jeseni so pokrajine vse preveč natlačene z lepoto in minevanjem...

ZENSKI GLAS: Ššššššš. Dovolj! (MOŠKEMU GLASU II) Sezi mu skoz usta dol in mu iztrgaj dušo!

MOŠKI GLAS II: Ze, ze, ampak zakaj kamni v vodi ne rjavijo?

ZENSKI GLAS: (MOŠKEMU GLASU II) Sezi mu skoz usta dol in... misli hitro!

MOŠKI GLAS I: Kramp, paradajz, verouk, kramp, paradajz, verouk. Hitro in bistro mislim po prespani pijanščini ali ponoči na vlaku. Kramp, paradajz, verouk, kramp, paradajz, verouk...

MOŠKI GLAS II: Zakaj kamni v vodi ne rjavijo? Kakšen je topografski znak za pošto?

MOŠKI GLAS I: Kramp, paradajz, verouk, kramp, paradajz... Spominjam se treh lisatih simentalark, ki sem jih imel rad in ki sem jih z užitkom opazoval vsakič, ko sem šel mimo tistega obširnega pašnika pred Tehniško kmetijsko šolo. Imele so polne vratove in čvrste in ravne hrbte in trebuhu so bili veliki in prostorni, vimena pa globoka, obsežna in žleznata; bila so razpotegnjena daleč pod trebuhu in pokrita s finimi kratkimi dlačicami in s tanko, prožno kožo, ki se je proti repnemu korenu nabirala v številne gube...

ZENSKI GLAS: Dalje, dalje! Oh, kako rada se vas dotikam!

MOŠKI GLAS I: Tiste tri simentalarke so potem... Ja, pa ne gre več dalje. Ne vidim vas. Namilil sem si obraz in zdaj vas ne vidim.

MOŠKI GLAS II: Kakšen je topografski znak za pošto? Kdo je prvi preplaval La Manche?

MOŠKI GLAS II: Poleg tega mi gre tudi na smeh in sploh: quod licet lovi, non licet bovi.

ZENSKI GLAS: Ti pujs! Ti pujsek! Ti prašiček! Oh, kako mi časopis šušti v rokah!

MOŠKI GLAS II: ... pa čeprav se večkrat na dan stuširam.

ZENSKI GLAS: Kam naj denem svoje trudne noge?

MOŠKI GLAS II: ... gor na gornje Štajersko.

MOŠKI GLAS I: (MOŠKEMU GLASU II) Zdaj pa ti povem enkrat za vselej:

1. Embrionalni razvoj pri slonih traja 22 mesecev,

2. Titanic je imel 46 328 brutoregistrskih ton

in 3. Španija je izstopila iz Društva narodov 8.5.1939.

Tako. Zdaj pa se končno pojdi sončit. Vzemí koc in steklenico vode in -

adijo.

MOŠKI GLAS II: Adijo. - Pucvola, gotica, c-dur lestevica, punt... V najbolj mrzlih zimskih dneh sploh nisem odpiral okna, tako da je bil sto in stokrat pregret zrak komaj še uporaben za dihanje. Kadar pa sem se želel pošteno osvežiti, sem zaplaval v hladne spodnje plasti, tako da sem že lahko opazil svojo senco na peščenem dnu, in ko sem se potem ohlajen vračal nazaj gor, sem se - plavajoč hrbtno - zmeraj za hip ustavil tik pod gladino in se v njej malo pogledal, kot v ogledalu...

ZENSKI GLAS: Tako torej! Človek te lepo vpraša, kam naj dene svoje trudne noge, ti pa... Ti - grobijan, govedo!

MOŠKI GLAS I: Ja, ja... Ti - navadna zelena močvirska voda!

ZENSKI GLAS: Ti - deževnik, trd od mraza!

MOŠKI GLAS I: Iz tvoje postelje smrdi po urinu, kot v kakšni prekleti planinski koči, kjer so vsi kocí poscani!

- MOŠKI GLAS II:** O domačnost ognja. O kmetje pri jesenskih opravilih. O vedro, stanovitno vreme. Citre. Knez. – Pa vesta, zakaj so ob haloških domačijah zasajeni topoli? Zakaj?
- ŽENSKI GLAS:** Zakaj?
- MOŠKI GLAS II:** Zaradi strel.
- MOŠKI GLAS I:** Zaradi strel?
- ŽENSKI GLAS:** Kako?
- MOŠKI GLAS II:** Tako. Zaradi strel.
- ŽENSKI GLAS:** Zaradi strel?!
- MOŠKI GLAS II:** Ja.
- ŽENSKI GLAS:** Ni mogoče . . .
- MOŠKI GLAS II:** Mhm. (Pritrdi.)
- MOŠKI GLAS I:** Zaradi strel . . . Ampak saj to je ravno tisto! Ko sem te prej opazoval, sem ugotovil, da smeh na tvojem obrazu deluje docela nenavadno, celo tuje.
- MOŠKI GLAS II:** To je od tega, ker imam premalo utrjene trebušne mišice za tolikšne količine hrane . . .
- MOŠKI GLAS I:** In ko smo prihajali sem, so te ljudje pozdravljali zelo spoštljivo in z nasmeški.
- ŽENSKI GLAS:** Seveda, ko pa vsi vejo, da ribari na šverc.
- MOŠKI GLAS II:** To je zaradi starosti. Zelo star sem že in izrabilo mi je oči,
- ŽENSKI GLAS:** reče in si zapenja vrhnji gumb na flanelasti srajci.
- MOŠKI GLAS II:** Sem pa v življenju videl dosti sonca in zmeraj vse v naravnih barvah, brez sončnih očal.
- ŽENSKI GLAS:** In spet se spomni jezera in tistega vztrajenga, temeljitega vetra, ki je na široko pihal tudi skozi zatišja pod obrežnim drevjem, kamor je tako rad hodil lovit ostrize in klene, in zdaj se spomni, kako hlastavo so prijemali na posušene pijavke in na majhne žive žabe . . .
- MOŠKI GLAS I:** Dovoij! Obrni ploščo!
- MOŠKI GLAS II:** (Odhaja.)
- MOŠKI GLAS I:** Kaj je zdaj to? Hej, kam greš? Daj, vrni se!
- ŽENSKI GLAS:** Vrni se! Slišiš? Ljudje se potrebujemo.
- MOŠKI GLAS I:** Ljudje se potrebujemo. Slišiš? Vrni se!
- ŽENSKI GLAS:** Potok je usahnil. Veter piha po hribu navzgor in grmenje je slišati kot odmeve daljnih bitk. Vrni se!
- MOŠKI GLAS II:** (se počasi vrača). Dobro. Naj bo. (MOŠKEMU GLASU I) Ampak zapomni si: dosti preveč baziraa na ponosu in dosti premalo na znanju. Ti pa (ŽENSKEMU GLASU) . . . ti pa si spucaj nesnago iz popka.
- ŽENSKI GLAS:** (intonira) Hajli, hajlo . . .
- MOŠKI GLAS II:** Prav res, zabavno je opazovati ženske, kadar so resnično pristne . . .
- MOŠKI GLAS I:** Se pravi takrat, kadar ne morejo blefirat, ker jim gre za lastno kožo.
- ŽENSKI GLAS:** (intonira v tretje) Hajli, hajlo . . . Tri, štiri:
- VSI TRIJE:** (zapejejo) Hajli, hajlo,
veseli skratje smo,
mi rijemo in kopljemo
vsak dan zlato . . .
- ŽENSKI GLAS:** (med tem, ko oba moška glasova naprej momljata napev) Naš stric, fotoreporter Ian Berry, je zaradi pleše zmeraj imel kaj na glavi: pozimi klobuk, poleti džokej kapo.
- MOŠKI GLAS II:** (med tem, ko zdaj momljata napev MOŠKI GLAS I in ŽENSKI GLAS): V mraku sta se mu beloocnici svetili srebrenkasto, kot notranjost kakšne školjke.
- MOŠKI GLAS I:** (zdaj momljata napev MOŠKI GLAS II in ŽENSKI GLAS) In če je rekel rikša, je to bila rikša in ne boršč ali klošč ali primorske hiše, s kamni na strehah.
- ŽENSKI GLAS:** (medtem, ko oba moška glasova naprej momljata napev) Naša omama, medicinska sestra Anica Pirc, je imela nadvse rada poletje. Če greš takrat iz kina – je govorila –, ni ni treba obleči nobenega zmečkanega plašča.
- MOŠKI GLAS II:** (med tem, ko zdaj momljata napev MOŠKI GLAS I in ŽENSKI GLAS) Poleg tega je imela zelo zelo rada glas nogometnega napovedovalca Frančka Jauka.
- MOŠKI GLAS I:** (zdaj momljata napev MOŠKI GLAS II in ŽENSKI GLAS) In kadar si pri njej doma iskal kakšen časopis in kadar si pri njej doma iskal njo samo, si sigurno oboje našel na stranišču.
- (Nehata momljati napev in takoj nato zdrdrajo, odsekano in vse hitreje.)
- MOŠKI GLAS II:** Ovce.
- ŽENSKI GLAS:** Premog.
- MOŠKI GLAS:** Golša.
- ŽENSKI GLAS:** Franc.
- MOŠKI GLAS II:** Macol.
- ŽENSKI GLAS:** Šlafrok.
- MOŠKI GLAS II:** Smrt.
- MOŠKI GLAS I:** Bosanc.

MOŠKI GLAS II: (počasi, zadržano; poslušalcem) O, vi... O, pikzigmarji... picajzle... zlikavci... Saj se poznamo... Saj se razumemo, ne? (Zdaj se sunkovito obrne k ŽENSKEMU in MOŠKEMU GLASU I): Kaj pa tako buljita? Me še nista videla, kaj? ... Dol s šarlatani! Dol s kamuflažo! Naj živi železna trdnost delavcev, vojakov in kmetov!

ŽENSKI GLAS: Naj živi ustavodajna skupščina!

MOŠKI GLAS I: Absurdno!

ŽENSKI GLAS: Odprite privatne banke ali pa jih bomo odprli sami!

MOŠKI GLAS II: Le sem, tovariši! Vse je v redu!

MOŠKI GLAS I: Naj živi bratstvo delavcev vsega sveta!

MOŠKI GLAS II: V tem trenutku lahko povemo samo to, kar pripovedujemo skozi žrela svojih topov!

ŽENSKI GLAS: Tratatatatatatatatatatata... (Strojnični rafal.)

MOŠKI GLAS I: Zverine!

MOŠKI GLAS II: Hudiči!

ŽENSKI GLAS: Le počakajte! Prišel bo čas...

MOŠKI GLAS I: Tratatatatatatatatatatata...

MOŠKI GLAS II: Tovariši! Tovariši!! Tovariši!!!

ŽENSKI GLAS: Izzivač!

MOŠKI GLAS II: O ne, ne...

MOŠKI GLAS I: Zakaj ne?

ŽENSKI GLAS: Aretirajte ga!

MOŠKI GLAS II: Hočemo pošten, demokratičen mir!

MOŠKI GLAS I: Zemljo kmetom! Tovarne delavcem!

ŽENSKI GLAS: Za svobodo!

MOŠKI GLAS II: Za kruh!

MOŠKI GLAS I: Za mir!

VSI TRIJE: Tratatatatatatatatatatatatata (Zelo dolg rafal). Vsi trije wo potem utrujeni. Globoko dihanje. Relaksacija. Čez čas):

MOŠKI GLAS II: Jebemti, sem zmatran... (Še vedno relaksacija. Globoko dihanje. Potem vsi trije vseskozi melanholično, apatično):

MOŠKI GLAS I: Fuj, pa ženska poezija. To je fakt.

MOŠKI GLAS II: Škorci prihajajo v naše kraje jest grozdje. Tudi to je fakt.

ŽENSKI GLAS: Čim dalje so hribi, tem bolj so svetlo modri. Sence na barki nihajo. Dež bo.

MOŠKI GLAS II: Ja, ja, vse to so fakti. Ne pa: rokovnjači, žiletke, šibre in vrbe ob Soči. To je navlaka, zelo nenavadna za ta letni čas.

MOŠKI GLAS I: Ampak poleti je lušno. Poleti, ko je dosti sonca in se vse težave skrijejo po kotih. Takrat kolesarim tik ob robu ceste, da me trave točejo po nogah. Takrat dvignem glavo vnic in premišljujem: imam štiri garniture prstov in večino svojega življenja sem prebil na nogah, kakor konj...

ŽENSKI GLAS: (Nič več melanholično, nič več apatično.) Šššš. Dovolj!

MOŠKI GLAS II: Dovolj!

MOŠKI GLAS I: Dovolj!

(Od tod naprej so spet vsi trije infantilno razigrani. Govorijo neposredno poslušalcem.)

ŽENSKI GLAS: Okrog Ljubljane je Slovenija. In vsi pravi Slovenci smo driske.

MOŠKI GLAS II: Ne, ne, jaz ne maram pušk. Tako grda trupla delajo...

MOŠKI GLAS I: Ampak pazite! Žensko mednožje je nevarno. Od tam ven prihajajo otroci...

ŽENSKI GLAS: Kaj je bil Jezus? Je bil mazohist?

MOŠKI GLAS I: De dovoljeno dvomiti tudi o dvomu?

ŽENSKI GLAS: Glava v zlatu, noge v blatu. Kaj je to?

MOŠKI GLAS II: Si šparate denar za pogreb?

MOŠKI GLAS I: Koliko Slovencev je brez ene roke?

ŽENSKI GLAS: Koliko Slovencev je brez ene noge?

MOŠKI GLAS II: ... in tako dalje in tako naprej. Razumem, da ženske rojevajo moške, se pravi, nekaj, kar je drugačno od njih samih. Perverzno pa je, da ženske rojevajo ženske, da rojevajo tako rekoč same sebe. To je perverzno par excellence. To je neka napaka v naravi, ali pa njena skrita zaróta, kaj jaz vem kaj...

ŽENSKI GLAS: Kaj pomeni JAT?

MOŠKI GLAS: Ste že spali na rogoznici iz ličja?

MOŠKI GLAS II: Čemu bolezn?

ŽENSKI GLAS: Čemu dolgost življenja ni v pravem sorazmerju s krepostjo človeka?

(Zdaj ne govorijo več neposredno poslušalcem.)

MOŠKI GLAS I: Zdaj pa pride tisto najbolj čudno. Namreč: ne znam več hoditi po stopnicah. Ne vem več, katera noga gre naprej in dol in katera ostaja zadaj in zgoraj. V Vranskem sva pod dežnikom opazovala postvi v potoku, potnem razbite strešne opeke in pločevinastih zamaškov od piva...

ŽENSKI GLAS: Zdaj se boš na orožnih vajah prehladil in umrl, je rekla.

MOŠKI GLAS I: Jaz pa sem vedel, da se v meglenih novembrskih večerih ženskam kvarijo

lokni. Vedel sem, da pod nogami kar hrešči od kostanjevih lupinic in da zgodnje večerne ure postajajo vse bolj pozne. Pa je rekla:

ŽENSKI GLAS: Auf! Na noge! Ti frdamani rezervni Kristus.

MOŠKI GLAS I: Veter, ki je gibal smreko zgoraj, je pihal ravno v nasprotni smeri od vetra, ki je gibal smreko spodaj, in traktor je peljal čez lužo. In je rekla:

ŽENSKI GLAS: Stavim, da se boš poscal takoj, ko bom odprla vodovodno pipo.

MOŠKI GLAS I: In je rekla:

ŽENSKI GLAS: Sicer pa se poglej v špegli . . . da ti slabo rata . . .

MOŠKI GLAS I: In je rekel:

MOŠKI GLAS II: Bulldog!

MOŠKI GLAS I: In je rekla:

ŽENSKI GLAS: Ksnid!

MOŠKI GLAS I: In je rekel:

MOŠKI GLAS III: Ti imaš že apriori zapit ksiht, pa fertik!

ŽENSKI GLAS: Kaj? Kaj gundraš?

MOŠKI GLAS I: je rekla.

MOŠKI GLAS II: Te bom cokum pokum poslal v Sibirijo, brisat prah s snega!

MOŠKI GLAS I: Psoglavec!

ŽENSKI GLAS: Prava štiriperesna deteljica med idioti!

MOŠKI GLAS I: Če te bom kdaj na cesti vprašal, koliko je ura, se bo vreme stoprocentno skisalo.

MOŠKI GLAS II: Marš!

MOŠKI GLAS I: je rekel . . .

MOŠKI GLAS I: In MOŠKI GLAS II: (MOŠKI GLAS II govori: „Orangutan! Prase! Puzaj pes!“; MOŠKI GLAS I pa medtem kar naprej ponavlja z vedno bolj paničnim glasom” . . . je rekel je rekel je rekel je rekel . . .“ Nazadnje je slišati samo: „ . . . je rekel!“).

ŽENSKI GLAS: (zavpije) Kdo?

(Kratek premor.)

MOŠKI GLAS II: Smrt v fabriškem dimniku. Od zgoraj dol.

MOŠKI GLAS I: Hoooooruk!

ŽENSKI GLAS: Fiuuuu . . .

MOŠKI GLAS I: Bum!

ŽENSKI GLAS: Tresk!

MOŠKI GLAS I: Amen.

(Kratek premor.)

ŽENSKI GLAS: Golša.

MOŠKI GLAS I: Gnida.

ŽENSKI GLAS: Plamen.

MOŠKI GLAS II: (Poslušalцем) Ali pa . . . ali pa delajte hitre počepe v dnevni sobi. Boste videli, kako veselo bo pohištvo poskakovalo gor in dol. Ko pa ležete k počitku, pustite vse misli na nočni omarici in zaspite, zaspite. In v vas bo začela delovati takšna kemija, da boste zjutraj videli svet čisto drugače, na novo, kot bi ga videli prvič . . .

ŽENSKI GLAS: Golša.

MOŠKI GLAS I: Gnida.

ŽENSKI GLAS: Plamen.

MOŠKI GLAS II: . . . in sem pomislil: s kakšnim apetitom morajo jest poštarji, ko pa cele dneve samo hodijo okrog! Kmalu po polnoči pa je skoz odprta balkonska vrata zapihala prva sveža sapa, in ker sva bila pokrita samo z rjuho, naju j zmrzilo. Žakelj njene kože je bil do maksimuma natlačen z mesom. Ampak potem sem še ves naslednji dan jedel banane in tako – z okusom po daljnih jutrovnih deželah – gledal dol, na Spodnji Duplex . . .

MOŠKI GLAS I: Gnida.

ŽENSKI GLAS: Plamen.

MOŠKI GLAS II: in še to: vsako poletje smo pričakovali hudo zimo in vsako zimo smo pričakovali long hot summer.

ŽENSKI GLAS: Plamen.

(V začetku je naštevanje še zadržano, s premori.)

MOŠKI GLAS II: Drek.

ŽENSKI GLAS: Puško na kapsle.

MOŠKI GLAS II: Psa, ki gre in ti prinese časopis.

ŽENSKI GLAS: Silos za hmelj.

MOŠKI GLAS II: Galoše.

TU ZAČNE MOŠKI GLAS I živahno poživigavati napev „Hajli, hajlo, veseli skratje smo . . .“;

ŽENSKI GLAS: Avionski posnetek Chicaga.

MOŠKI GLAS II: Balo bombaža.
 ŽENSKI GLAS: Aktiviste Rdečega križa.
 MOŠKI GLAS II: Mentol bonbone.
 ŽENSKI GLAS: Jehovec.
 MOŠKI GLAS II: Vse nemške nepravilne glagole.
 ŽENSKI GLAS: Kotel za kuhanje žganja.
 MOŠKI GLAS II: Plavž.
 ŽENSKI GLAS: Safalado.
 MOŠKI GLAS II: Pancarje na klipsne.

(Tu MOŠKI GLAS I preneha s požvižgavanjem in začne svoj napev momljati.)

ŽENSKI GLAS: Hruške salcburgarce.
 MOŠKI GLAS II: Frak.
 ŽENSKI GLAS: Sokovnik.
 MOŠKI GLAS II: Sanke.
 ŽENSKI GLAS: Janka Jezovška, imenovanega Jezus.
 MOŠKI GLAS II: Pelikan penkalo.
 ŽENSKI GLAS: Pult za note.
 MOŠKI GAL II: Uro z rimskimi številkami.
 ŽENSKI GLAS: Burek.

(Tu MOŠKI GLAS I neha z momljanjem in se vključi v vse živahniješe naštevanje.)

MOŠKI GLAS I: Džip.
 ŽENSKI GLAS: Mah za jaslice.
 MOŠKI GLAS I: Bigo.
 MOŠKI GLAS II: Pamparce.
 ŽENSKI GLAS: Ovčji pršut.
 MOŠKI GLAS I: Obešalnik iz žice.
 MOŠKI GLAS II: Frulico.
 ŽENSKI GLAS: Jogi vzmetnico.
 MOŠKI GLAS II: Kartonast podstavek za pivo.
 MOŠKI GLAS I: Buhteljne.
 ŽENSKI GLAS: Bucike.
 MOŠKI GLAS II: Vodene barvice.
 MOŠKI GLAS I: Kramp.
 MOŠKI GLAS II: Kri iz nosa.
 ŽENSKI GLAS: Pljunek.
 MOŠKI GLAS I: Bunker.
 MOŠKI GLAS II: Oglje za čevapčiče.
 ŽENSKI GLAS: Čelično vunu za čiščenje sudova.
 MOŠKI GLAS II: Podlogo za likanje.
 MOŠKI GLAS I: Singerco.
 ŽENSKI GLAS: Baklo.
 MOŠKI GLAS II: Nagobčnik.
 MOŠKI GLAS I: Pasatne vetrove.

(Od tod dalje naštevanje vztraja na pridobljenem tempu.)

ŽENSKI GLAS: Raketno pištolo.
 MOŠKI GLAS II: Kasarno.
 ŽENSKI GLAS: Sesalec za prah.
 MOŠKI GLAS I: Natikače.
 MOŠKI GLAS I: Gamaše.
 ŽENSKI GLAS: Obodno hitrost.
 MOŠKI GLAS II: Ventilator.
 MOŠKI GLAS II: Cirilico.
 ŽENSKI GLAS: Gašperček.
 MOŠKI GLAS II: Golšo.
 MOŠKI GLAS I: Posrane plenice.
 ŽENSKI GLAS: Traverze.
 MOŠKI GLAS II: Muškatno govedo.
 MOŠKI GLAS I: Tamburico.
 MOŠKI GLAS II: Jerbas.
 ŽENSKI GLAS: Romantiko streh.
 MOŠKI GLAS: Policijske lisice.
 MOŠKI GLAS II: Fijakar.
 ŽENSKI GLAS: Oklepne transporterje.
 MOŠKI GLAS II: Likof.
 ŽENSKI GLAS: Jedilni vagon.
 MOŠKI GLAS I: Karamele.
 MOŠKI GLAS II: Kredenco.
 ŽENSKI GLAS: Mazut.

| | |
|----------------|-----------------------|
| MOŠKI GLAS I: | Renesančno pozavno. |
| MOŠKI GLAS II: | Fanfare. |
| MOŠKI GLAS I: | Samot. |
| ZENSKI GLAS: | Telegrafske drogove. |
| MOŠKI GLAS II: | Pol kile rozin. |
| ZENSKI GLAS: | Palerino. |
| MOŠKI GLAS I: | Potiskano svilo. |
| MOŠKI GLAS II: | Omelo. |
| MOŠKI GLAS I: | Ekspander. |
| ZENSKI GLAS: | Banano iz plastike. |
| MOŠKI GLAS II: | Rum. |
| ZENSKI GLAS: | Vinogradniško žveplo. |
| MOŠKI GLAS II: | Kanu. |
| MOŠKI GLAS I: | Bradavice. |
| ZENSKI GLAS: | Brokat. |
| MOŠKI GLAS I: | Vitaminske piškote. |
| MOŠKI GLAS II: | Motiko. |
| MOŠKI GLAS I: | Glažuto. |
| ZENSKI GLAS: | Koralne otoke. |
| MOŠKI GLAS II: | Tobak. |
| MOŠKI GLAS I: | Etui. |
| ZENSKI GLAS: | Georgine. |
| MOŠKI GLAS II: | Gramoz. |
| ZENSKI GLAS: | Barikade. |
| MOŠKI GLAS I: | Nemškutarje. |
| MOŠKI GLAS II: | Tombolo. |
| ZENSKI GLAS: | Butare. |
| MOŠKI GLAS I: | Pendrek. |
| MOŠKI GLAS II: | Naramnice. |
| ZENSKI GLAS: | Zošč. |
| MOŠKI GLAS I: | Senožeti. |
| MOŠKI GLAS II: | Revolver. |
| ZENSKI GLAS: | Asfalt. |
| MOŠKI GLAS I: | Petrolejko. |

(Od tod naprej se naštevanje požene v peklenski tempo, ampak artikulacija kljub temu ostaja jasna in precizna.)

| | |
|----------------|---------|
| MOŠKI GLAS II: | Tifus. |
| ZENSKI GLAS: | Ohcet. |
| MOŠKI GLAS I: | Boks. |
| MOŠKI GLAS I: | Čeber. |
| ZENSKI GLAS: | Tuš. |
| MOŠKI GLAS I: | Muf. |
| MOŠKI GLAS II: | Dan. |
| ZENSKI GLAS: | Katran. |
| MOŠKI GLAS I: | Grunt. |
| MOŠKI GLAS II: | Blišč. |
| ZENSKI GLAS: | Luč. |
| MOŠKI GLAS I: | Nič. |
| ZENSKI GLAS: | Puč. |
| MOŠKI GLAS II: | Bič. |

(Nadaljujejo, izgovarjajoč vsak svoje. Blazna napetost. Kričanje. Tik pred histerijo. MOŠKI GLAS II: Ščep, ščip, hči, boršč, hrošč, šlic, trušč, bič, ščit, grušč, reč, plašč, meč, oč, keč, več, klenk, bem, gun, a-go-jung-ussssstid-o... itd. Preide v blazno kričanje in histerijo. MOŠKI GLAS I: Kotalke, vrana, gotica, hura! auf, latinščina, šotorka, vrana, gotica, hura! auf, latinščina, šotorka, vrana, gotica, hura! auf, latinščina, šotorka, vrana, gotica, hura! kura, ura ala, klizis, umptikeš, guro, gura, ra-ra-ra-ra-la-la-la-ra-la-ra-la-ra-la-ra-la-ra-la-ra... itd. Preide v blazno kričanje in histerijo. ZENSKI GLAS: Cicl, vata, islam, grunt, katran, dan, v gipsu noga, kajža, kontrabas, tornista, paradajz, ne šlataj! glejte! angeli teptajo zemljo, angeli teptajo zemljo, angeli teptajo zemljo, angeli teptajo zemljo, absolutoooooon... Preide v blazno kričanje in histerijo.)

V določnem trenutku pa vse to blazno kričanje, vsa ta histerija preneha, kot bi odrezal. Trenutek tišine. nakar vsi trije počasi in posamično preidejo v sproščen smeh in potem v krohót, ki naj traja vse dotlej, dokler se ne začnejo smejati ali vsaj muzati tudi poslušalci.)

| | |
|-----------------|--------|
| MOŠKI GLAS II: | Paz... |
| ZENSKI GLAS II: | Paz... |
| MOŠKI GLAS II: | Paz... |
| ZENSKI GLAS II: | Paz... |
| MOŠKI GLAS I: | Paz... |
| ZENSKI GLAS I: | Paz... |
| MOŠKI GLAS I: | Paz... |
| ZENSKI GLAS I: | Paz... |

Pavle Lužan

BUMERANG

VESELA IGRA V DVEH DEJANJIH ZA ŠTIRI IGRAVCE

I. dejanje

(Scena: Pisarniški prostor. Tri pisalne mize, trije stoli. Obežalnik, na katerem visijo tri bele balje)

(Poltema. Ženska, v spalni strajci in navijači v laseh, spi za mizo – naslonjena na pisalni stroj)

(Vstopi Tip 1, v plašču in s kovčkom)
(Ženska se zbudi, je presenečena)

Ženska: Joj... (presenečeno) Ti...!

Tip 1: Dobro jutro!

Ženska: Ze tu...?!

Tip 1: Da – par excellence!

Žena: Prestrašil si me...!

Tip 1: Je to pozdrav?

Žena: (zmedeno) Ne... zelo si me presenetil! Kako si prišel... noter?

Tip 1: (zvito) Saj nisem bil zunaj. (odloži kovček)

Žena: Nisi bil...? (premor) Si ja bil...?! (začudeno) Kje pa si potem bil...?

Tip 1: (s smehom) Saj sem bil. Hočem reči – mesta so si tako podobna kot pisarne.

Žena: Torej – si že vse videl in uredil?

Tip 1: Da, marsikaj sem videl... (s smehom) Čeprav je svet majhen

Žena: In kaj nameravaš... zdaj? Kaaj?!

Tip 1: (presenečeno) Čudno govoriš! Ti ni dobro? Meni je – zdaj sem tu... (sleče si suknjič, odveže kravato). Lahko si odvežem kravato, slečem suknjič. To je dobro. (zadovoljen sede k mizi) In lahko se izključim za kratek čas, to je še bolje. (premor) (Ženska sede k stroju)

Tip 1: (živahno) Če hočeš, ti prej lahko dam še roko – da bi ne mislila...! (vstane) (Žena prične hitro tipkati)

Ženska: Ne, ne! Ne hodi sem! Ostani tam, meni ni dobro... Dela imam čez glavo...!

Tip 1: (začuden, obstane) Ni to spet tvoja muha?

Ženska: (govori stavek čez stavek) Da... Hočem reči, ne hodi sem! Mislim, da to sploh ne bi bilo pametno! Sedi tja!

Tip 1: Prav! (sede nazaj k mizi) (Žena hiti s tipkanjem)

Ženska: (med tipkanjem) Isti si. In hitro si prišel... (premor) Sicer pa sploh ne vem, kako je s tabo!

Tip 1: Tako. Ne bi se še vrnil, a izkazalo se je, da iz tega ne bi bilo nič dobrega,

če bi ostal... (silovito, a polglasno) Tokrat mi je vse ušlo iz rok.

Ženska: (s strahom) Meni se dogaja skoraj isto!

Tip 1: Moji posli so postali nejasni in nevarni!

Ženska: (odsotno) Jaz pa ne gledam na to. Kadar mi ne gre, takrat si vzamem čas, da izpolnim praznino v sebi.

Tip 1: Meni se dogaja skoraj isto, kadar nisem tu. Toda tule – Moj aparat postane tako občutljiv, da se izgubim. Sami čevlji in obleka so me.

Ženska: Ne vem.

Tip 1: V takšnih primerih me vedno reši samo kovček. V kovčku nosim s seboj moje reči in izgleda, da je kovček bolj moj kot jaz sam – ker me vedno reši on.

Ženska: (med delom) Mogoče...

Tip 1: (odsotno) jaa. (Tip 1 vstane)

Ženska: (hitro) Joj, ne hodi sem! Raje sedi, dobro ti bo delo. Zdaj si tu, pri svojem stolu, v svojem svetu... in lahko čutiš... (premor) Kako si se imel popoldne? Kakšna je bila noč? (Tip 1 položi kovček na mizo in ga odpre. Sede k mizi in skrit za pokrovom kovčka govori. Medtem zлага iz kovčka časopise, liste, mape, bloke). (Vse reči zлага na kup poleg kovčka. Istočasno govori)

Tip 1: Takšna. Iz spalnika v spalnik. Ne veš, kje je začetek in kje konec; povsod so pa mesta. In potem poslovni protokoli in protokolarni ljudje. Ne veš kaj so kozarci in kaj katedrale, kaj čevapčiči, vse je v najlepšem redu, dan in noč – ljudi pa ne spoznaš, samo imena firme. (premor) Ljudje se skrijejo. Mislim, da skrijejo sebe in še kaj, kar tako – ker nanese priložnost... (zapre kovček) Pa sem lahko pripravljen tudi crkniti za balne koristi, a nič – sranje! Strašno tekoča reč.

Ženska: Si naveličan?

Tip 1: Malo, a je v redu. Zdaj ni več važno kdaj, kje in kako.

Ženska: (med delom) Vseeno je... Blazno!

Tip 1: (se nasloni na kovček) Dobro je, da imam kovček, vidiš – in tale prostorček. (premor) Zdaj je mir. (premor) Nisem opravil svojega dela, a dobro se imam.

Ženska: Da, srečo imaš.

Tip 1: Tega ne vem, moral sem paziti na veliko reči.

- Zenska: Reči pa moraš, ...!
- Tip 1: V takšnih okoliščinah ...?
- Zenska: Tega nisem vedela!
- Tip 1: Seveda nisi.
- Zenska: Ali pa morda le vem!
- Tip 1: Seveda veš „morda“! Meni se dogaja isto: če nimam kovčka, ne vem, kje je svet ali ščetka za zobe in te reči. In to je zdaj zagotovo še bolj isto: ker ti še nikdar nisi pogledala v moj kovček, čeprav bi bilo mogoče zanimivo.
- Zenska: Ne, ne ...! Tako mi je čisto dobro!
- Tip 1: Lahko ti pomaga, da boš pogledala — — to je najboljšje! (Tip 1 gre proti njej)
- Zenska: (preneha z delom) (živčno) Ne, ne ... ne, zdaj! Nimam časa! (Tip 1 se ustavi: začuden je, a le hip)
- Tip 1: (živahno) Prav! Sam ti bom pokazal! (Tip 1 gre nazaj k mizi)
- Zenska: (živčno) Da, da — — tako je najboljšje (nadaljuje z delom) (Tip 1 odpre kovček, izvleče dolg barvast šal in ga dvigne v zrak, da pade po njem).
- Tip 1: (živahno) Moderen šal!
- Zenska: (zadržano) Lep je! Na daleč je zelo lep. Čisto takšen kot tisti, ki je v garderobni omari. (Tip 1 zaplapola šal)
- Tip 1: Zadnji krik!
- Zenska: (hiti s tipkanjem) Da, najlepši je od daleč!
- Tip 1: Z Michelangelovo fresko, made in Italy!
- Zenska: (sumničavo, s strahom) Saj menda nisi bil v Italiji ... Ker si v kovčku imel vse reči za na sestanek? (premor) Mar si bil?
- Tip 1: (kaže šal) Ne, nisem. A kje drugje počiva Michelangelo kot tam! Boš videla! Pomagal ti bom, da si boš nadela šal!
- Zenska: (se odmakne z grozo) Ne, ne ... Nimam časa! Ne hodi sem, prosim! (Tip 1 je presenečen. Pobesi roke s šalom)
- Tip 1: Ampak ... (premor) Ne zdi se mi vendar, da bi mi odbila to prošnjo! Čemu torej ...?!
- Zenska: Ne vem ... To pride od tihih ur. (premor) Čisto tako je — — ko je vse, ure pa ne rečejo nič.
- Tip 1: Potem to ni niti najmanj dobro! Preveč delaš, to je jasno! Zato zdajle prenehaj — ogrnila si boš šal! (Tip 1 gre proti ženski, ki se živčno umika od stroja).
- Zenska: Ne, ne ... Ne zdajle, prosim te, ne igray se z usodo! (Tip 1 obstane, zre)
- Tip 1: Misliš — — da ne smem zahtevati, da bi to videl na tebi?!
- Zenska: (zmedeno) Seveda — — lahko ... samo ne zdajle ... obupno se mi mudi ... prosim te, nee! (Tip 1 še za hip okleva)
- Tip 1: Seveda lahko, si rekla! In tudi — moja žena si.
- Zenska: (živčno) Ne zdaj, zdajle ne ...! (obupno išče rešitev) Izmisli si kakšen drug čas!
- Tip 1: (frapirano) Samo en čas je ...
- Zenska: Vseeno — kdaj drugič! Z menoj tako ...
- Tip 1: Kako? /ostro) Sicer pa sploh r vem, kako je s teboj! (Tip 1 jo ujme za spalno strajco)
- Zenska: (krikne) Nee ... Zdajle! (Medtem j potegne k sebi. Ogrne ji šal. Zer drgeta po vsem telesu; drobno ih brez solz). (Tip 1 je nenadno zel pozoren in uživa v pogledu na Žensko. Odstopi za korak ter jo zre (Čez čas)
- Tip 1: (mehko) Lepa si ... (premor) v te halji in s šalom ... (premor) Prvite vidim v sami belini. In prvič t sploh vidim ... Prav gotovo, da t prvič vidim v tem cvetu ... (premor) Ti je zdaj bolje? (premor) T je všč? (Zenska brez besed odkimava, zavija se v šal, drhti)
- Tip 1: (mehko) Seveda drhtiš, a to mine. Opazoval sem ljudi — — pa vs drhtijo. Meni se dogaja skoraj isto kadar izgubim kovček ... ali kada me na ulici opozorijo, da prečkam pri rdeči luči ... človek pač drhti! (premor) Toda šal te bo ogrel. To j vendar smešno, da drhtiš. Ti s lepa ... In danes je ponedeljek! (Tip 1 spet zre Žensko, ki se zdaj obrne v stran, stopi bolj v ospredje).
- Zenska: Da, ponedeljek.
- Tip 1: Zato sem danes prišel zgodaj!
- Zenska: Navsezgodaj.
- Tip 1: Danes bom rekel: Povišaj mi!
- Zenska: Misliš, da bo?!
- Tip 1: Danes pa!
- Zenska: Ni obvezno!
- Tip 1: Mora slišati!
- Zenska: Bob ob steno.
- Tip 1: Ti rečem!
- Zenska: Saj vem.
- Tip 1: V nasprotnem grem na višjo inštanco!
- Zenska: Seveda.
- Tip 1: V življenju imam točen cilj!
- Zenska: Brez dvoma.
- Tip 1: Nihče mi ne bo metal polen pod noge!
- Zenska: Seveda. Ves čas sem s teboj!
- Tip 1: Zato si vendar z menoj!
- Zenska: Da. Tudi jaz imam svoje življenje.
- Tip 1: Potem pa ne stoj in ne molči!
- Zenska: Saj hitim!
- Tip 1: Torej — reci tam ...
- Zenska: Kraj in uro?
- Tip 1: Ne še, počakaj!
- Zenska: Dan? (premor)
- Tip 1: Katera beseda pa je najbolj primerna?
- Zenska: Nikdar ne veš!
- Tip 1: Moram reči, da ...
- Zenska: Saaj ...
- Tip 1: (ostro) Me še ne pozna!
- Zenska: Jaz pa!
- Tip 1: Ti molči! Raje se hitro uredi, čas je!
- Zenska: Prav. Pa nič. (odide)
- Tip 1: (ostro) No moram izpeljati (premor) (Postane zelo samozadovoljen in odločno navija uro).

Tip 1: Tako. (premor) Ura navita ... Miza očiščena ... Halja sveža ... Kravata v redu ... (zadovoljno) Stol na svojem mestu ... (sede) (Vstopi Tip 2 v plašču, s poslovno torbo)

Tip 2: (živahno) Dobro jutro! (medtem gre k obišalniku, se preobleče v belo haljo).

Tip 1: Jutro!

Tip 2: Spet prvi?

Tip 1: Kot navadno.

Tip 2: In že pri delu?!

Tip 1: Ne ravno že.

Tip 2: Sicer je pa lep dan, ne?!

Tip 1: Lep dan, da.

Tip 2: (zadovoljno) In stoli na svojih mestih ...

Tip 1: Kot navadno!

Tip 2: (zadovoljno) Prijetno, ne?!

Tip 1: Prijetno, res! (Vstopi Tip 3 s poslovno torbo)

Tip 3: (živahno) Dobro jutro!

Tip 1: Dobro jutro!

Tip 2: Jutro!

Tip 3: (zadovoljno) Že oba na mestih?!

Tip 2: Kot navadno.

Tip 1: Pet minut prej!

Tip 3: (samozačudljivo) Jaz pa točen kot ura!

Tip 1: Občudovanja vredno, red – do sekunde!

Tip 3: Čas mi je v krvi ... To je – vse! (medtem obleče belo haljo)

Tip 1: Res! Točen čas sega v deveto vas!

Tip 2: Sicer je pa lep dan danes, ne?!

Tip 3: Fantastičen, da.

Tip 2: Zame – PRESENETLJIV PONEDEL!

Tip 1: Zares. Vsestransko! Smo enkrat dobili točno – TUDI SVEŽE HALJE!

Tip 3: O? Brez urgence?

Tip 2: Da, da.

Tip 1: Miksalno bele.

Tip 2: Še dišijo. (Vsi trije sedijo za mizami)

Tip 3: (zadovoljno) No – vidita! Vse gre natanko svojo pot.

Tip 2: (zadovoljno) Da; daje občutek varnosti!

Tip 3: To je poglobitno, dragi kolega ... da smo mirni!

Tip 2: Lahko – srečni. (premor)

Tip 3: Daa ... (premor) Torej – pa pogledajmo – točen čas. (Vsi trije pogledajo na svoje ure)

Tip 3: Šest in trideset.

Tip 2: Šest in devetindvajset.

Tip 3: Za minuto naprej.

Tip 1: Šest in enaintrideset.

Tip 3: Za minuto nazaj. (premor; se oddahne, zadovoljno) Urejeno. (Tip 2 zavrti telefon. Tip 1 odide)

Tip 2: Halo! Centrala! Tukaj številka 1–2–3. (Premor) (ZVONENJE TELEFONA). Urejeno, hvala. (odloži slušalko) (Vrne se Tip 1 s polnim naročjem časopisov)

Tip 1: Nobenih dopisov – razen teh časopisov.

Tip 2: Za celo naročje? To je naravnost pretirano.

Tip 1: Čakali so.

Tip 3: Bodi zmeren, človek.

Tip 1: Vse to je za sem.

Tip 2: Joj! Se bodo vsi dnevi ponovili?

Tip 1: Kaj jaz vem! Jaz ne vem.

Tip 3: Spravi ta papir v omaro.

Tip 1: Nemogoče! Omara je nabitno polna.

Tip 3: Potem jih zloži v kot!

Tip 2: Ze tako je soba pretesna.

Tip 1: Nekam moramo z njimi.

Tip 2: Jaz si glave ne bom utrujal!

Tip 3: Saaj! (Postavi kup predse na mizo) Biti moramo na tekočem.

Tip 1: Meni je vseeno. (Vsi trije spet sedejo za mize)

Tip 3: Je kaj novega?

Tip 2: Marsikaj!

Tip 1: Kot navadno.

Tip 3: Kaj zanimivega?

Tip 2: Marsikaj!

Tip 1: Sobota, nedelja in te čudovite reči!

Tip 3: Izlet?

Tip 1: Da. V naravo.

Tip 3: Na lepše?

Tip 1: Da, ven iz mesta.

Tip 2: Ampak – POVSOD STRAŠNA gneča!

Tip 1: Da; za ponoret!

Tip 2: Pravzaprav – nič posebnega! (Premor)

Tip 3: Vesta kakšen nov vic?

Tip 1: Jaz ne.

Tip 2: Na tone!

Tip 3: Seveda – to je popularna umetnost!

Tip 1: Človekovi ventili in te reči ...

Tip 2: Apaurin – saj vem ...

Tip 1: Seveda! (Vsi trije se zadržano nasmеjejo)

Tip 3: (živahno) Bi rada slišala zgodbo o treh uradnikih?

Tip 1: Jaz bi.

Tip 2: No, ja ... (mehko) Nekoč so bili trije uradniki ... Oblečeni v halje iz belega diolena ... (GLASNO ZEHA) ... ki so ljubko sedeli v svoji pisarni ... (GLASNO ZEHAJO)

Tip 3: Kdajpakdaj so zaspali ... (GLASNO ZEHAJO)

Tip 3: Njihovi okrogli, dišeči obrazi ... (GLASNO ZEHA) ... počasi dihajo skozi nosove ... (GLASNO ZEHAJO)

Tip 3: (nežno) In slišati je njihovo prizrčno in skladno smrčanje ... (SMRČIJO)

Tip 3: (šepetaje) Nič ne sanjajo. (GLASNO ZEHA) Ti uradniki dejansko nikoli ničesar ne sanjajo ... (GLASNO ZEHA) ... oooo ... (SMRČANJE) (premor)

Tip 2: (se prebudi) (odsekano) Ne! (SMRČANJA JE KONEC).

Tip 1: Res ne!

Tip 2: To mi ni všeč!

Tip 3: (nezadovoljno) Orav.

Tip 2: In to človeku – sploh ne more biti všeč!

Tip 3: V redu. Sem govoril bob ob steno.

Tip 1: No – to ravno ne bi rekel!

Tip 2: Ampak – lahko bi drugače!

Tip 3: Prav! (živahno) Pa poslušajta tole!

Tip 1: O, rad.

Tip 2: Res, veliko rajši, če ...

Tip 3: (mehko, živahno) Nekoč so bili trije uradniki, oblečeni v kariraste varteksove obleke iz čiste ovčje volne ...

- Tip 2: To, to! (navdušeno) Da je jasen – standard!
- Tip 1: Seveda – obleka nosi človeka.
- Tip 3: (zadovoljno) Ja, ja... in zdaj! (mehko, živahno) Vsak dan po izdatnem kosilu gredo skupaj na sprehod po mestnih zelenicah...
- Tip 1: Too! To imam zares rad!
- Tip 2: Res! Je fantastično... (premor) Ampak zdajle mi za trenutek oprostita, da se oglasim... (zatelefonira)
- Tip 1: Oh – jaz tudi, pardon! /hitro odide)
- Tip 2: Halo! Centrala? Tu številka 1–2–3 (premor) ZVONENJE TELEFONA. Urejeno. Hvala. (Tip 1 se vrne z naročje časopisov)
- Tip 1: Nobenih dopisov razen teh časopisov!
- Tip 3: In – točen čas! (URA) Sedem in trideset.
- Tip 2: Sedem in enaintrideset.
- Tip 3: Za minuto nazaj!
- Tip 2: Sedem in devindvajset.
- Tip 3: Za minuto naprej. Torej...?! Kje smo ostali?
- Tip 2: (navdušeno) Na sprehodu.
- Tip 3: Ah, da.
- Tip 1: (nestrpno) To, to!
- Tip 3: Torej... (mehko) Ko se zvečeri, trije uradniki utrujeni in leni hitro zaspijo... (GLASNO ZEHA) ... joooo... (GLASNO ZEHAJO).
- Tip 3: (mehko) In nič ne sanjajo... Ti uradniki dejansko nikoli ničesar ne sanjajo... (GLASNO ZEHAJO). (Potem se umirijo – vsi trije avtomatično opravljajo svoje delo z mapami, zapiski, časopisi itd.) (nenadoma zelo živahno)
- Tip 2: Ne... ne! To ni v skladu z resničnostjo!
- Tip 1: Seveda ne! To ji ni niti podobno!
- Tip 2: Mi je pa že ljubše – če sanjam!
- Tip 1: Kakopak! Tudi meni je ljubše, če sanjam!
- Tip 3: (provocira) Prav, da – da...
- Tip 2: Menda da!
- Tip 3: Poslušajta...
- Tip 1: Z veseljem. (premor)
- Tip 3: (mehko, nežno) Sanjajo... (GLASNO ZEHA) ... Ti uradniki dejansko vedno sanjajo... Njihova telesa izločajo očarljive sanje-ee... (GLASNO ZEHA) (šepeta) Sa-nja-jooooooo... (Tipi negibno sedijo z odprtimi očmi). (Ženska potrka. Tip 3 postane živahen)
- Tip 3: Naprej! (Vstopi Ženska v živobarvni letni obleki, z blokom in svinčnikom)
- Ženska: Dober dan!
- Tip 3: Le naprej!
- Ženska: Klical si me!
- Tip 3: (prijazno) ... Torej... draga kolegica!
- Ženska: Prosim, kolega?
- Tip 3: /uradno, ostro) Tovariš kolega!
- Ženska: (se čudi) Ampak – tovariš kolega?!
- Tip 3: (mehkeje) Saj gre, kolegica! Le razumeti je treba...
- Ženska: (nejevoljno) Tisoč stvari.
- Tip 3: Tako je s temi rečmi na svetu.
- Ženska: Da – preveč je vsega.
- Tip 3: A vse reči že imajo svoja imena.
- Ženska: Vendar – glavnega manipulanta & ni.
- Tip 3: (mirneje) Tudi ta bo v kratkem imenovan.
- Ženska: Danes je že 19-ti dan.
- Tip 3: Jutri bo dvajseti, kolegica.
- Ženska: Da, čas teče.
- Tip 3: Normalno, kolegica.
- Ženska: In jaz imam predlog!
- Tip 3: Le počasi – S SPREMEMBAMI!
- Ženska: Tudi za ustreznega kandidata vem!
- Tip 3: Bom že jaz uredil kolegica.
- Ženska: Ker jaz dobro poznam ljudi...
- Tip 3: To vsekakor, vendar draga kolegica – moja kravatata ni copata!
- Ženska: Oh, seveda...
- Tip 3: Nič drugače!
- Ženska: Vsekakor.
- Tip 3: No, saj si bistroumna, draga kolegica!
- Ženska: Izkušnje pač!
- Tip 3: Sicer pa...
- Ženska: Sedmi čut!
- Tip 3: Na tej liniji ni mogoče pretiravati.
- Ženska: Vem, tudi zame mora biti vse prijemljivo.
- Tip 3: Seveda, mi je jasno, draga kolegica... To vsekakor... saj – ti si vendarle še tista moja (Tip 3 široko sede in ji ponudi naročje – KOLEN. (ga nadaljuje) Moja desna roka.
- Tip 3: (živahneje) In sploh tista moja skrita in odkrita prava...
- Ženska: (ga nadaljuje) Moja z vso težo in prizvoki...
- Tip 3: Da, točno – moja perfektna forma viva...
- Ženska: (s smehom) Res. Že nekaj petlekt.
- Tip 3: Vidiš! Vendarle priznaš (mehko) draga kolegica!
- Ženska: Kljub vsemu ne bi pretiravala!
- Tip 3: Seveda – zdaj je spet drugačen trenutek... Skratka!
- Ženska: BREZDVOVA –!
- Tip 3: In sploh, Zgodovinsko gledano.
- Ženska: Resda! (zapeljivo) Že ima m blazen pulz!
- Tip 3: O, me neskončno veseli, da si konec koncev...
- Ženska: In trenutno tudi!
- Tip 3: Vidiš...! Zato pa – sedi semle, bliže... (s stolom primakne k njej) bova kolegu napisala pismo!
- Ženska: Zlahka... (mu sede na kolena) A računaj, da imam le pet minut.
- Tip 3: Vsekakor – kratko in jasno.
- Ženska: Kraj in datum?
- Tip 3: Vse – milimetrsko natančno.
- Ženska: In suhoparno. Za umret – suhoparno!
- Tip 3: No, daa... Tebi ni nič skrito.
- Ženska: Ne reci!
- Tip 3: Moram! Kar poglej – vse je zares lepo! Oblika in vsebina... Skratka – zdaj sem varno skrit.
- Ženska: Brez posebnih nesreč.
- Tip 3: V temle pismu zapakiran.
- Ženska: Suhoparen, popisan list!
- Tip 3: Preveč črno gledaš, draga moja...
- Ženska: In vidim!...

Tip 3: No – potem lahko priznaš, da sem jaz odprt človek.
 Ženska: Kot kakšno odprto pismo, res!
 Tip 3: Ho-ho!
 Ženska: In pozoren kot celofan. (Vstane iz njegovega naročja)
 Tip 3: Kaj pa ti? (se smeje) Ti si ženska razsvetljena!
 Ženska: Morda . . . svojčas!
 Tip 3: Vsak čas, draga kolegica . . . Kot vsaka lepa reč, (premor) Čeprav je to neumno slišati.
 Ženska: Posebno v naših krajih, ne!
 Tip 3: Je pa resnično!
 Ženska: Ko že vsak dnevnik čivka!
 Tip 3: Četudi – vendar je to druga zgodba . . . Če je človek sam . . . kot ti – nekaj časa gre, potem splava in izgine spodaj brez imena in podpisa . . . v staro šaro kot vsaka reč.
 Ženska: Ekskluzivna ne!
 Tip 3: Baje tudi . . . !
 Ženska: Ah . . . potem o svetu nič več ne rečem!
 Tip 3: Pa bi bilo lepo!
 Ženska: Niti o delčku česa ne rečem!
 Tip 3: Pa reci o kapljici!
 Ženska: Kje neki! Sploh ne; ti ne morem do dna!
 Tip 3: Vidiš – zato, ker si vase zaprta!
 Ženska: Ne bi rekla!
 Tip 3: Jaz pa bi te rad prečital!
 Ženska: Česa ne poveš!
 Tip 3: Kar pravijo po vseh pisarnah!
 Ženska: (zapreži v začudenju)
 Tip 3: Sama si!
 Ženska: Strah me ni!
 Tip 3: Pravijo . . . da je to pasje življenje.
 Ženska: Nikogar nič ne briga!
 Tip 3: Da si vse dneve tu! Kot kakšen inventar!
 Ženska: Kaj jih briga!
 Tip 3: Ampak pravijo!
 Ženska: To je pravcata indolenca!
 Tip 3: Te govornice so!
 Ženska: Kaj te briga!
 Tip 3: Nič, seveda!
 Ženska: Nisi moj mož!
 Tip 3: Tvoj kolega sem.
 Ženska: To me nič ne briga!
 Tip 3: Mene tudi ne.
 Ženska: Potem molči o tem!
 Tip 3: Toda – jaz dobro vem, da je večkrat treba izginiti odtod!
 Ženska: Izginiti?
 Tip 3: Da.
 Ženska: Kam?
 Tip 3: Kamorkoli . . .
 Ženska: Predlagaj vikend?
 Tip 3: Da. Kajkrat bi šla lahko z menoj.
 Ženska: Kako?
 Tip 3: Lahko bi mi rekla? !
 Ženska: Jaz nisem tak tip.
 Tip 3: Si raje sama?
 Ženska: Jaz nisem sama.
 Tip 3: Ampak po pisarnah pravijo.
 Ženska: Izmišljajo si.
 Tip 3: Pa reci, če ni res, kar pravijo!
 Ženska: Včasih celo stavijo.
 Tip 3: To je zares čudno!
 Ženska: To je tako.
 Tip 3: Kako?
 Ženska: Ne vem.
 Tip 3: Ka-ko?

Ženska: (mirno, nežno) Veš – najprej je en svet, potem pa še in še . . .
 Tip 3: Da, pravijo!
 Ženska: Gnjavijo me!
 Tip 3: (stopi k ženski in jo od zadaj objame) Zato reci resnico.
 Ženska: Ne . . . ne . . . Resnica je blazna reč.
 Tip 3: Pa reci to blazno reč!
 Ženska: Ne – nič.
 Tip 3: Pa nič. (premor)
 Ženska: Enkrat drugič . . .
 Tip 3: Prav! (premor) Pa nič! (Tip 1 hitro vstane in se približa Tipu 3 in ženski, ki drži v roki pismo; oba presenečeno zijata)
 Tip 1: (s smehom) Seveda nič – nič! (Tip 1 hitro vzame ženski pismo) (voha pismo) Zelo prijetno je v troje! Tega sploh nisem vedel. (premor)
 Tip 1: Sploh ni dolgočasno! Lahko si mislim karkoli . . .
 Ženska: Ampak nikar ničesar ne misli!
 Tip 1: O prav lahko si mislim karkoli! (Tip 3 izgubljen, z grozo strmi)
 Ženska: Torej – si moraš spet nekaj izmisliti? !
 Tip 1: Ne bodi vraževerna. V rokah imam njegovo pismo. (premor)
 Tip 3: (s strahom) Kaj boš z menoj?
 Tip 1: /s smehom) Ne bom te ubil.
 Tip 3: Torej boš telefoniral?
 Tip 1: Kam? Za tole nimam besed! (napeto zatišje)
 Tip 3: (s strahom) Kaj boš storil z menoj? (napetost)
 Tip 1: (mirno) Nič. Meni se nikamor ne mudi. (Tip 3 zija, njegov strah prehaja v čudenje)
 Tip 1: (mirno) Najbrž bi te lahko povabil na kavico, to bi te ogrelo – toda čas za kavico je mimo. Zato se mirno pogovorimo, ker sem utrujen od heretikov.
 Ženska: Vrni mi pismo!
 Tip 1: Mi ne pride na misel, čeprav si zdaj . . . (preteče) lahko mislim karkoli!
 Ženska: Ampak on misli hitreje kot ti! . . .
 Tip 1: (živahno) Ne, jaz mislim hitreje kot on, ker se mini nikamor ne mudi. Jaz vem, kaj je čas. Imam ga na pretek. Zato se lahko mirno pogovarjam z muho na stropu ali s kjučcem v žepu!
 Ženska: Kljub temu mi vrni pismo!
 Tip 1: Nasprotno! (Tipu 3) Jaz te lepo prosim, da še pišeš pisma.
 Ženska: Ampak – on lahko stori kaj drugega!
 Tip 1: Najbrž ne – ker bom njegova pisma prebral!
 Ženska: (napadalno) On lahko stori kar hoče!
 Tip 1: Tega vendar ne bo storil . . . ! (Tipu 3) Saj si zato, da preberem tvoje pismo, mar ne? !
 Tip 3: (v grozi) Meni . . . Jaz . . .
 Ženska: (ostro) On ima močnejše roke kot ti! Tudi noge ima daljše!
 Tip 1: To ni res! Moj kovček je večji in težji od njegove aktovke! Tudi moje noge so daljše, ker sem prepoval cel svet. On pa ima kratke

noge, sicer bi nule hitreje napredoval.

Zenska: Tega noče, ker ima tetovirane roke... In mi ima povedati tisoč reči!

Tip 3: (izbruhne) To je res!

Tip 1: (se posmehuje) Potem je ta reč jasna! (Tipu 3) Imam prav? Le reci! In dovoli, da tudi jaz pogledam tvojo ročno galanterijo! (Tip 3 hitro zaviha rokave, da je videti tetovirani roki, ki ju pomoli proti Tipu 1)

Tip 3: (nesrečno) Včasih si brezupno želim, da bi živel kot kdo drug – da bi bil kdo drug. Nihče določno. (premor) Samo – če bi si lahko slekel kožo, potem pa prišel ven kdo čisto drug...

Tip 1: (hitro) Pa si že poskusil s kopalnico, milom, vodo in krtačo?!

Tip 3: O, tudi!

Tip 1: Si že poskusil menjati obleko... vsako sezono, vsak mesec, vsak teden, vsak dan, vsako uro in vsako minuto?

Tip 3: O, tudi!

Tip 1: Si že poskusil menjati službe in družbe, mesta in leta, ljudi in denimo... poti?

Tip 3: O, tudi! Bilo bi čudovito ugotoviti, da sem nekdo drug. (zlomljen je, utihne)

Tip 1: Menda! To je jasno! Že ves čas vidim, kako blefiraš! Na čelu ti piše! Zato je zelo pametno, da nisi plešast!

Zenska: (ostro) Reci mu, naj prekličje pismo!

Tip 1: (zvito) Ne morem! (premor) Ne morem ga vleči za nos, ker človek ne more iz svoje kože, to vendar vidiš. (premor) On nima svojega tira kot jaz... in kakorkoli že... meni se nikamor ne mudi. (mehko) Jaz sem vtirjen v svoj tir... (proti Zenski, ljubkovalno)... Jaz, tvoj papanček, jajček – numerus... (zelo nežno)... ciza ogimura!

Zenska: (še bolj razdraženo) Torej – mu ne boš rekel, naj prekličje pismo?!

Tip 1: Ne, to sploh ne bi bilo pametno!

Zenska: Potem mu bom rekla... jaz! (Zenska se postavi v govorniško pozo).

Tip 1: (ga razveseli) Izvoli! Beseda ni ujeđa in ti si zarjica, znaš poskrbeti za to, da so stvari čiste in stežejo v redu kot iz škatle vzete. (prevzet je) Na tem kanalu bi te rad videl... blazno rad! (Tišina). (Zenska se odloči. Oprezno in zelo pozorno se približa Tipu 3 in mu zelo obzirno položi roko na rame: zbere se, išče besedo...)

Tip 1: Reci že – midva čakava!

Zenska: (s težavo odpre usta) Aabl...! (utihne) (Odprtih ust strmi: ne more izreči besede)

Tip 1: Svobodno reci, nadaljaj – še vedno čakava!

Zenska: (še enkrat poskusi) (tišje) Aabl...! (utihne, zgrozi se)

Zenska: (še enkrat – panično poskusi): Ne morem, jaz mu ne morem reči...!

(Njena usta oblikujejo glasove, ki jih ni slišati).

Tip 1: (Tip 1 v ozadju čaka besedo in uživa) No – vidiš! Jasno je.

Tip 3: Ne, ne – ničesar ni jasno, tovariš. (Zenska svojo neizrečeno silovitost izpelje v napadalnost)

Zenska: Ne morem, jaz mu ne morem reči...!

Tip 1: Najbrž res! Človek ne more živeti od besed in tišine!

Zenska: Zato mu takoj reci, naj prekličje pismo!

Tip 1: (molči)

Zenska: (še ostreje) Slišiš!

Tip 1: (molči, vendar ne več tako odločno kot prej; zmeden je)

Zenska: (zakriči) A ti sploh kaj slišiš?!

Tip 1: (odločno) Nič! Na tej frekvenci nič ne slišim. (Zenska zastane, zazija)

Tip 1: In s teboj se lahko pogovarjam samo o tem pismu.

Zenska: O pismu? Samo o pismu... Samo o tem prekletem pismu!

Tip 1: Najbrž je res tako!

Zenska: (izbruhne) Potem, potem tudi...!

Tip 1: Tudi... kaj?

Zenska: Nič! Nič!... (se strese od živčnosti)

Tip 3: (s strahom Zenski) Ne, ne... šoka, jaz nisem vajen šoka, že od rojstva ne prenesem šoka, res, ves čas – vsi šoki na svetu se me prav nič ne tičejo...! (Tipu 1) Kaj nameravaš? Nič... Toda – ko je človek v službi, ne gre drugače ko da prisluhne, posluša, pogleda, potipa in tako naprej, se razume! In tole pismo bom shranil, ker je to zelo lepo od tebe, da pišeš pisma...! (premor) Edino, kar mi tule ni všeč, je to – da ves čas molčiš! (mirneje) Slišiš? Človek pač mora katero reči! Tak je svet... iz besed. Zato ne molči! (blizu k Tipu 3) Vislim, da to sploh ni dobro.

Tip 1: (zlomljeno) Saj...! Saj...!

Tip 1: (ostro) Ne maram ljudi, ki molčijo! Pri takih nikoli ne veš, kje si – na začetku ali na koncu.

Tip 3: (kot prej) Saj... saj...!

Tip 1: Molk je nevarna reč! In najbolj je strašno to, ker nič ne pomeni... tako kot pomeni bankovec s čeladom!

Tip 3: Saj...!

Tip 1: (sikajoče) Zakaj torej – ničesar ne rečeš?

Tip 3: Saj...!

Tip 1: (s strahom) Saj...! Saj...!

(Utišne; iz te blokade vse glasnejše in hitreje govori ta „saj“ v pomenu: Saj bi, toda...!)

Tip 3: Saj...! Saj! Saj! Saj!... (naraste v crescendo) Saj...! Saaj! Saaj! (na višku utihne) (napetost)

Tip 3: (zlomljeno) Saj bi, toda čakam...!

Tip 1: (frapirano) Tega nisem vedel.

Tip 3: Zdaj veš.

Tip 1: (pomirjeno) Najbrž je res tako!

Tip 3: Saj...!

Zenska: (Tipu 3) Zato mu zdaj še ti reci!

Tip 3: Ne, ničesar več!

Tip 1: Ampak – reci no!

- Tip 3: Ne, ne. Rečem ti, bolje je tako, da ne.
- Ženska: (ostro Tipu 3) Reci mi!
- Tip 1: (nestrpno) Reci vendar že!
- Tip 3: Svarim te, ne igray se z nevednostjo!
- Tip 1: Reci že!
- Ženska: (Tipu 3) Vsaj reci mi...!
- Tip 3: (mirno) Danes zjutraj sem videl zvezde v očeh tvoje žene. Točneje – rimsko cesto sem videl. Potem sem odprl oči in slišal... Sepetala je o človeku, ki da je z njo.
- Tip 1: (se čudi) Ki da je z njo?
- Tip 3: (mirno) Ki da jo razume.
- Tip 1: (rafinirano) Ki da jo razume?
- Tip 3: In greje, bojda, ji je blizu – fantastično... in tako to!
- Tip 1: (frapirano) Kako to?
- Ženska: (strastno) Še mu reci!
- Tip 3: Potem sem vstal. Pospravil sem vajino stanovanje in serviral ženi zajtrk v postelji. Dva jajčka na tri minute in čaj brez teina. Sijala je od sreče...!
- Tip 1: (frapirano) Si-ja-la...? (Tip 1 presenečeno zre Žensko, ki sede na stol, poslušaja Tipa 3 in sije od sreče) (Tip 3 se sesede v počep)
- Tip 3: Da... Še vedno je najbrž tako, le da se meni ne zdi več smešno... Ker ne vem, kako se bo to končalo. (Tip 1 je frapiran; a se zbere)
- Tip 1: Ampak – ne bodimo vraževerni, to res ni pametno. (Tipu 3) Lahko se zmeniva. (premor) Za vsako mrtvilo je poživilo... zato mi moraš o vsem natančneje poročati... Saj boš? (premor) Tip 1 počepne ob Tipu 3)
- Tip 1: (veseleje) To je najbolj pametno. Človek lahko en-dva-tri izgubi glavo, službo, kovček, karsibodi – jaz pa tega najmanj nočem, ker sem skrbno programiran, vesten in oprezen človek. (Tip 3 vstane, živahen in zgovoren je).
- Tip 3: (zelo zgovorno) Najbrž res! Zato nimaš telefona, pa tudi tvoj besedni zaklad je reven. In kot vem, nimaš zavarovanega niti svojega spoštovanega palca na nogi – da ne rečem o tvojih očeh, lepi obleki in kupu takšnih reči, ki jih ljudje celo življenje zbirajo na kup... In če poleg tega tudi zamoličim tvojo lepo ženo... – Vse kaže, da si skregan s sedanjim trenutkom in hodiš svojo pot. Videti je, da si človek, ki ne pozna nevarnosti. To pa je tako pomembno zame kot če rečeš na primer pleksus – in pri tem sploh ne slišiš, da ti grozi nevarnost z vseh strani. (Tip 1 navdušen vstane)
- Tip 1: Torej – pleksus?
- Tip 3: Da, pleksus!
- Tip 1: Tebi sem jaz – poznana osebnost?
- Tip 3: Poznan primer.
- Tip 1: Poznana zadeva?
- Tip 3: Prav gotovo – pleksus! Zato jaz ne izigravam potrpljenja tvoje lepe obleke.
- Tip 1: In tudi ne boš udaril na kakšno drugo struno?
- Tip 3: Rekel sem pleksus – in ni da bi udaril! (poudari) Ti si zame pravzaprav – pravicata zlata jama.
- Tip 1: (se nasmeje) To je najbolj pametno! (veselo) Pleksus! Pleksus! (popcva) Pleksus! Pleksus! (zadovoljno treplja Tipa 3 po rami) Končno – se lahko pogovarjava kot dva stara mačka!
- Tip 3: Čeprav sem napisal pismo?
- Tip 1: To mi je vseeno! (Zadržano se posmejeta drug drugemu) (Dialog steče mehko, čustveno; replike se prekrivajo)
- Tip 3: Kaj naj še rečem?
- Tip 1: Na začetku te s spoštovanjem pozdravljam.
- Tip 3: To mi je najbolj všeč.
- Tip 1: Nadalje pa poskusiva prisluhniiti drug drugemu. (Ženska vstane od mize in ju prekine; stopi mednju)
- Ženska: (napadalno) A tako – tovariša moja?! Obračata se stran od mene... Staknila sta svoje glave – in skrila bosta svoje umazane spodnjice?! (Tip 1 in Tip 3 se odmakneta, obrneta stran od nje in nadaljujeta dialog kot prej)
- Tip 3: Kaj naj torej še rečem?
- Tip 1: Po tem burnem začetku te še enkrat s spoštovanjem pozdravljam. (Ženska ju spet napadalno prekine in stopi mednju)
- Ženska: Taako torej?! Jaz sem pa za vaju – najlon kombineža, kaj?! In besede gredo lahko mimo mene, kaj?! Skozme – kaj?! (Tip 1 in Tip 3 nadaljujeta dialog še bolj nežno).
- Tip 3: Ah – medva sva zainteresirana za Salomonovo rešitev, kajne!
- Tip 1: Da, prijatelj...! Za hladen mir, dober spricer.
- Tip 3: (navdušeno) Dragi! (prime Tipa 1 za roke) Zelo redki so takšni ljudje na svetu!
- Tip 1: (stisne roke) Draga! Takšnih ljudi sploh več ni!
- Tip 3: To mi je drago! (Nežno se posmejeta drug drugemu) (Ženska ju prekine; potegne za haljo Tipa 1)
- Ženska: (vpije) Nehajta že! (Tipu 1) Me slišiš?!
- Tip 1: (mirno) Jaz? (premor) Včasih, porredkoma, skorajda nikdar...
- Ženska: (ga prekine) Nihče ne bo rožljal z mojim drobžem!
- Tip 1: (mirno) Ampak stvari gredo svojo pot, kaj jaz morem, pravi tale moj tovariš! (Tip 1 se obrne k Tipu 3 in spet nadaljujeta dialog)
- Tip 3: Da, tako si govoril.
- Tip 1: Za večno.
- Tip 3: Toda medtem sem slišal – za kloroform.
- Tip 1: Oh, še tisoč drugih vrst opija je, če ne bom zmogel klora.
- Tip 3: (zelo nepežno) Oh, ne, kar – kar: klor! (Ženska ju spet napadalno prekine)
- Ženska: (zgrabi za haljo Tipa 3) Si tudi ti gluho?! Me tudi ti ne slišiš?
- Tip 3: (Ženski, mirno) Jaz? Dobro, zelo dobro... (se ji izvije)... Samo, da tale biznis...!

- Ženska: (vpije) Tudi ti nisi moške besede?
 Tip 3: (mirno) Najbrž je res tako!
 Ženska: (napadalno) Potem vedi – da se v mojem puhu ne bo nihče valjal!
 Tip 3: Najbrž bo res tako! (se obrne od Ženske) (Tip 1 in Tip 3 nadaljujeta z zaprtro – nežno igro)
 Tip 1: Da, takšne so moje reči. in takšne moje težke ure... celo moje zgodbe.
 Tip 3: Oh, ne skrbi! Prec jih bom deponiral, ker pri nas rada slanica pada.
 Tip 1: (ganjeno) To je lepo od tebe – najlepše!
 Tip 3: Vidiš! Zato vzdrži! Intervencije so mile v teh časih.
 Tip 1: (s smehom) In dobro sva skrila svoje umazano perilo!
 Tip 3: Ja, vodoravno, to je znano!
 Tip 1: (s smehom) Paraceni, super!
 Tip 3: (pojoče) Trias, jura, kreda!
 Tip 1: Božanska vzgoja, krasna! (Prisrčno – nežno se nasmehmeta) (Ženska stopi mednju)
 Ženska: (vpije) Otrdela sta do konca! (premor) /Oba Tipa začudeno pogledata)
 Tip 3: (začudeno) Si slišal?
 Tip 1: Ne da bi preslišal. .!
 Ženska: (kor prej) Otrdela sta do konca! (Oba Tipa sta začudena nekaj hipov)
 Tip 3: (naveličano) Oh – ja. . .! (Tipa se primeta pod roko in se odmakneta naprej)
 Tip 3: (zvedavo) Koliko gumbov ima tvoja halja?
 Tip 1: (veselo) Devet!
 Tip 3: (veselo) Ja, – to je potem ljudsko število!
 Tip 1: (navdušeno) Menda! In midva sva prava stara mačka! (nežno se posmejeta) (Ženska ostro reagira na besedo „mačka“)
 Ženska: (ju prekine) Jaz sovražim mačke, joj! Praskajo in krvavijo hkrati, joj – živijo in crkajo hkrati! Od vseh ljudi najbolj sovražim mačke! (zakriči) Verjemita mi! (premor) Kako naj drugače?! (napetost – premor) (Oba Tipa začudena zreta, nato zažarita od hudomušnosti)
 Tip 1: Tako... Obuj copate... Obleci haljo... Sedi k mizi... In poživžgaj se na vse! (prične žvižgati, trkati po mizi)
 Tip 3: Ja! Saj res! Vzemi si čas... In križanke!
 Tip 1: (navdušeno) Najbolje! Sedi in ugibaj! Ali – pa zapleši!
 Ženska: (ostro) Saj nisem nora!
 Tip 3: (s smehom) Pa se delaj! To je danes hit! Poglej...! (se prične vrteti na mestu, Tip 1 ploska in udarja ritem, popeva, se smeje). (Tip 3 skače pred Žensko in jo provocira za ples)
 Tip 3: (med plesom) Poglej! Jaz znam plesat kakor palca poje!
 Ženska: (zaprepasčeno, a ostro) To je blazno! Za kakšno vendar me pa imata?!
 Tip 1: (s smehom) Ne misli na to! Zdajle ne rabiš osebne, niti vozniške!
- Ženska: (ostreje) Za kakšno me imata?!
 Tip 3: (igrivo) Zapleši z menoj! Če nočeš copat, zapleši bosa! Če pa se nočeš poživžgati na vse, potem zapoj!
 Ženska: (zlomljeno) Ampak...! Ampak! (zavpije) Ampak! (hitro odide) (premor)
 Tip 3: (s smehom) Ja-ja-ja! (Tip 1 in Tip 3 sta nasmejana in se počasi pomirita odpravita se k svojim stolom) (Tip 2, ki je medtem sedel za mizo in prelagal časopise in akte – se pozorno zapiči v oba Tipa)
 Tip 2: To je mogoče. (navdušeno) To je vendar mogoče!
 Tip 1: Jasno, ne!
 Tip 3: A jaz ne bi rekel!
 Tip 1: Seveda; saj sploh ničesar nismo sanjali.
 Tip 3: Logično! Uradniki dejansko nikoli ne sanjajo. (Premor)
 Tip 2: Ampak kljub vsemu...!
 Tip 3: Prosim?
 Tip 2: Kljub vsemu – meni je ljubše, če sanjam.
 Tip 1: Daa... tudi meni je ljubše, če sanjam.
 Tip 3: Prav; meni je vseeno. (Drobno, kratko se posmejejo) Samo – najprej točen čas (premor). Devet in trideset. (Tip 1 hitro odide)
 Tip 2: Devet in devetindvajset.
 Tip 3: za minuto naprej. (Tip 1 se vrne s polnim naročjem aktov, ki jih položi na mizo Tipa 3)
 Tip 1: Ta svet je iz papirja.
 Tip 2: Res, v kratkem se bomo tule lahko samo še slišali.
 Tip 3: Vseeno. Midva sva zdaj pri času. (premor)
 Tip 1: Koliko?
 Tip 3: Devet in trideset.
 Tip 1: Devet in enaintrideset.
 Tip 3: Za minuto nazaj.
 Tip 1: V redu. Jaz grem na malico. (vstane in odide vstran)
 Tip 2: Jaz tudi. (vstane in odide) (premor)
 Tip 3: (za njima) Jaz tudi. (vstane in odide vstran) (Komaž Tip 3 odide – je s strani slišati krik Tipa 1: Ojoj!) (Tip 1 prestrašeno prihitri nazaj k mizi)
 Tip 1: (z grozo) Ojoooooj! (Tako za njim prihitita prestrašena Tip 3 in Tip 2)
 Tip 3: (z grozo) Ojoj!
 Tip 2: (z grozo) Ojoj!
 Tip 1: (s strahom) Moo–ra!
 Tip 2: Tak–šna!
 Tip 3: Ojoj! (Napeto pripovedujejo)
 Tip 1: Slečem haljo in grem na malico v ljudsko kuhinjo...
 Tip 2: In vzamem porcijo možganov z jajci in nahitrico pojem obrok...
 Tip 3: Na hitrico pojem obrok in se vrnem.
 Tip 1: (s strahom) In grozno – kar tu! (z grozo sede)
 Tip 2: (s strahom) Res grozno – tu! (z grozo sede)
 Tip 3: (s strahom) Tu – najbolj grozno! (z grozo sede)
 Tip 1: (ječi) Joj, moji možgani so v trebuhu!

Tip 2: Res – v trebuhu so moji možgani, joj!

Tip 3: (ječji) Moji možgani so v trebuhu... (nekaj hipov ječljivo: premor)

Tip 1: To je slabo znamenje!

Tip 2: Zares – to mi že gre strašno za nohte!

Tip 3: Ampak vseeno...

Tip 1: Prav nič!

Tip 3: (prepričujoče) Nikar si ne delajta takšnih skrbi!

Tip 1: (zaskrbljeno) Blazno skrahiran sem.

Tip 3: Saj ne gre za vznemirjanje!

Tip 2: Znojim se od napora!

Tip 3: Saj ne gre za napor!

Tip 1: (zaskrbljeno) Ne bi rekel!

Tip 2: Strašno – jaz sem tudi raje tiho. (premor)

Tip 3: Samo razumeti je treba to zadevo.

Tip 1: A ti – razumeš?

Tip 3: Jaz da.

Tip 1: Potem naju spet fintiraš!

Tip 3: Ah – kje pa!

Tip 2: Zares – naju blazno fintiraš!

Tip 3: Sploh ne!

Tip 1: Prepričan sem.

Tip 3: Skratka – to vama bom analiziral.

Tip 2: Vse to?

Tip 3: Se razume.

Tip 2: (dvomeče) Da morda spet...?

Tip 1: Da sploh nismo sanjali?

Tip 3: (prepričljivo) Saj nismo sanjali. Uradniki dejansko itak nikoli ničesar ne sanjajo.

Tip 2: Da ne?

Tip 3: (veselo) Seveda! (Tip 1 se živčno smeje)

Tip 1: Seveda ne! Nismo sanjali!

Tip 2: (dvomeče) Da ne?

Tip 1: (se smeje) Zagotovo ne! (premor)

Tip 2: In potem?

Tip 3: (živahno) Potem...? (mehko) Potem so nekoč bili trije uradniki, oblečeni v halje iz belega diolena... (Glasno zeha)... ki so ljubko sedeli v svoji pisarni... (Glasno zeha)... In kdajpakdaj sladko zaspali... (Glasno zehajo)

Tip 3: Njihovi okrogli, dišeči obrazi dihajo skozi nosove... (Zehajo)

Tip 3: In kmalu je slišati njihovo pristržno in skladno smrčanje... (vsi trije smrčijo sede, z odprtimi očmi)

Tip 3: (šepeta) Sanjajo... Ti uradniki dejansko vedno... sanja-jo... sanja... ja... jo... (Počasi stopi ženska in se oprezno približa Tipu 3 in mu potrka po rami, da Tip 3 presenečeno pogleda)

Tip 3: (presenečeno) Ti...?

Ženska: (hitro) Da... moram ti povedati... (premor) Še so skriti dogodki v meni.

Tip 3: (navdušeno) Jaz pa imam neizpodbitno vero v zvižace.

Ženska: To je fantastično!

Tip 3: Seveda... Tako je morda mogoče narediti iz človeka – tistega, čisto drugega! (Ženska je najprej začudena; toda takoj postane zapeljivka)

Ženska: (zvito) Torej ti... ne misliš na to... da bi se ga znebila?

Tip 3: Mislim... Ves čas mislim nanj. (si hitro zaviha rokave)

Ženska: (zvito) Ne misliš... na to, da bi ga?

Tip 3: (silovito) Mislim... (odločno)... Da bi mu navil uro tako, da ne bi opazil in bi mu počila vzmet!

Ženska: Zares misliš?

Tip 3: (v razdiralni strasti) Kako bi mu odtrgal gumbe, razparal obleko, razsekal kravato, pohodil čevlje, prestavil omare, vkorakal v njegov kovček, v pisalno mizo, okupiral njegov pravopis, njegove risalne žebličke pa izravnal z zemljo – da bi bil tule v naju v nebo-vpijoč prostor...

Ženska: (napeto) A zares lahko to storiš?

Tip 3: Da – da, strašno me ima, v kleščah me drži ta primož ali kaj je – te reči so neprestano v moji glavi in želodcu, odkar sem shodil na svetu, preživel srečno otroštvo, mladost v domači vasi, se šolal ravnotam, obiskoval srednjo šolo v drugih mestih, potem se vpisal na vse akademije in študiral, dokler na koncu nisem odslužil vojaščine... in mi je v glavi in želodcu zabloukiralo... – Toda zdaj sem spošto van... (ostreje)... In ne prenesem posranega človeka, rod narcisoidni! – Na bruhanje mi gre ob vsaki zavoženi katedrali in tovarni... In od šoka bruham ob kiksih in cincanju z umetnimi srci, to je za umret, z ljudmi so res večne izgube, jaz bi pa tako rad napredoval!

Ženska: Ampak – to je lepo, da veš kaj hočeš... in rečeš!

Tip 3: Ja! Jaz in tiha voda bregovo ženeva.

Ženska: (občudujoče) da... Ves čas te skrito opazujem – pa res ves čas stojš na bojni nogi z vsem!

Tip 3: (mehko) Prav gotovo! Z menoj in z raketami je čisto drugače – pri nas je lepota doma v gibanju.

Ženska: To si lahko mislim. Ves čas si zelo visoko...!

Tip 3: Seveda! Moj posel je nenčno gibanje! Zato – če le hočem, grem takoj na drugo frekvenco – da me nihče ne bo več razumel! (se posmeje) Saj res – če le hočem!

Ženska: Joj, nikar! Potem se mi bo to vendar zdelo čudno...!

Tip 3: (odločno) Niti najmanj! Jaz grem zdaj na drugo frekvenco!

Ženska: Počakaj... Kaj pa jaz?! Si mar pozabil...? (zvito, nežno ga prične božati) Zares ne misliš več – da bi se ga znebila? (premor) In ravno zdaj, ko je čas...!

Tip 3: (odsotno) Ja. (premor) Vsak človek ima svojo smrt. To je, ko človeku pride... ura.

Ženska: Torej – vendarle misliš?!

Tip 3: (angažirano) Da! Njemu že prihaja...! V novih čevljih, v glanc obleki, sveža in napudrana – kot sva domenjena!

Ženska: (nežno) Joj, to je lepo... da si mož beseda! (premor) Mi prisežeš?

- Tip 3: In podpišem, če treba... beseda ni konj! In on naj se kar dela, da angažirano sedi za mizo, gleda prizore in leta, poslušaj ljudi in fraze v sto jezikih, kar naj potuje po svetu – saj sploh ne ve, da niam življenjskega zavarovanja, ha – haah!
- Ženska: To je res! (zavzeto) Zato se hitro pripravi! Umij si čelo! Skrij te tetovirane roke in nikar več ne govori!
- Tip 3: (s skrbjo) Ja, najbolje! (si odvihva rokave) Čez sto let ljudje marsikaj opazijo in potem gre po vodi vsakršna zvijača!
- Ženska: Seveda – zato pohiti! (hitro sleče haljo in jo pomoli Tipu 3) Oblenci moje haljo...! (vzhičeno) In zaupaj zvijači!
- Tip 3: Ja! Trik krasi človeka – že dva tisoč let! (Si hitro oblači haljo, Ženska mu pomaga)
- Ženska: Zato zaupaj zvijači! To ti bo pomagalo. Ogrela te bo. Le pomisli...! Ždaj si drug človek. (Medtem, ko govori – ureja Tipa 3) Pomlad je in ti pravkar prihajaš s servisa. V tebi tečejo čisto nove baterije – poln si novih moči novega človeka – ves si naoljen in blesteč...!
- Tip 3: Da, življenje je fantastično!
- Ženska: (govori, ko da Tipa 3 zanjo minuto spravlja v službo) In ti si moj steber, tule ima žeton za trolejbus, ljubljena konstrukcija, ki se pneš v podzemlje, da krvavim... in 'mi zastiraš pogled v nebo... (kara-joče) Le glej, da spet česa Ne pozabiš! Ti si moj junak! (Na hitrico se Tip 3 in Ženska objameta) (Za mizo postane zelo živahen Tip 1, ki pogleda izza aktov, potem prične hitro tipkati)
- Tip 1: Poslušaj, Kristina!
- Ženska: Nimam časa.
- Tip 1: Nujno je. (Tip 3 medtem sede k mizi) Od mize napeto zapreži proti Tipu 1)
- Ženska: Nimam! (Tip 1 preneha tipkat, vstane)
- Tip 1: (živčno) Poslušaj, Kristina!
- Ženska: Zakaj ravno zdaj?
- Tip 1: Potreben mi je odgovor.
- Ženska: Ti včeraj ni bil?
- Tip 1: Ne!
- Ženska: Je včeraj lepši kakor danes?
- Tip 1: Ne rečem... Jaz hočem svoj odgovor!
- Ženska: Torej – si tudi ti slišal?
- Tip 1: Da.
- Ženska: To je imbecilno.
- Tip 1: (ostro) A vsak dan pravijo!
- Ženska: Vse gre skozi uho noter in skozi uho ven.
- Tip 1: Zame pa je važno predvsem tisto vmes!
- Ženska: Vmes?
- Tip 1: Da. V meni deluje tisto vmes.
- Ženska: Vem. Ti si železni Henrik.
- Tip 1: (odločno) To je eno!
- Ženska: Da, pravijo!
- Tip 1: A jaz sem tvojo moč!
- Ženska: Vem. Zame ni prostora.
- Tip 1: A ti tule širiš neprimerne govorce!
- Ženska: Kakšne govorce?
- Tip 1: To mi boš ti rekla?
- Ženska: Ne izmišljaj si!
- Tip 1: (ostro) Ogrožas mojo kariero!
- Ženska: Ne bodi smešen!
- Tip 1: Širiš neprimerne govorce!
- Ženska: Jaz ne govorim z nikomer!
- Tip 1: Pri vsakem iščeš razumevanje!
- Ženska: Ne bodi nor!
- Tip 1: Z vsakim tule hočeš biti na isti frekvenci!
- Ženska: To ni res! Meni se to ne izplača!
- Tip 1: Zakaj potem širiš?
- Ženska: To kažejo tvoje železne navade!
- Tip 1: In to naj vedo po pisarnah?
- Ženska: Jaz ne vem, a pravijo!
- Tip 1: Pravijo?
- Ženska: Mar te spravlja iz sebe?
- Tip 1: Točno, popolnoma iz mene.
- Ženska: Ampak ti živiš visoko nad nami!
- Tip 1: Da – zato hočem izvedeti resnico!
- Ženska: Stopi dol!
- Tip 1: Tega ne zahtevaj od mene! (ostro, a živčno) Ti mi reci resnico!
- Ženska: Kakšno resnico?
- Tip 1: O tem!
- Ženska: (živčno) Saj o tem ne vem niti pike.
- Tip 1: Zakaj si potem živčna?
- Ženska: Tu so vsi.
- Tip 1: Reci resnico!
- Ženska: Zakaj?
- Tip 1: Zato!
- Ženska: Ničesar več ni med nama!
- Tip 1: Kljub temu!
- Ženska: Si le – ko vsakdo drug.
- Tip 1: Jaz nisem noben drug!
- Ženska: Sam hočeš tako!
- Tip 1: (ostro) O tem boš še rekla!
- Ženska: Jaz ne bom nič rekla!
- Tip 1: Boš! (zelo ostro) Ob kateri uri ta dva tipa k tebi hodita?
- Ženska: A tako pravijo?
- Tip 1: (ostro) Točno!
- Ženska: Prvič slišim.
- Tip 1: Ob kateri uri?
- Ženska: Ob nobeni!
- Tip 1: (ostro) Povej!
- Ženska: Nič!
- Tip 1: Torej – – nočeš?
- Ženska: Niti pike! (Vse ostrejši in hitrejši dialog, ki postaja nasilen, brutalen, napolnjen s kriki, histeričnim jokom – ker padajo klofute)
- Tip 1: Reci!
- Ženska: (kriči) Nikdar!
- Tip 1: Pravijo! (Pade klofuta) Reci!
- Ženska: Naj!
- Tip 1: Reci! Reci!
- Ženska: (kriči v joku) Nee!
- Tip 1: Rec Reci! (Padajo klofute, Ženska histerično joka)
- Tip 1: Reci! Jaz ne bom prv nič čakal! Jaz ne bom prav nič z veje padel! Jaz sem vedno, spodaj podpisani! Reci! Ob kateri uri? Reci! Jaz sem tovariš odgovorni! Ob kateri?
- Ženska: (ječi) Ne... Nikdar... Železni... Henrik prekleti... Nee! (Ženska hlipa. Izmučena je, premagana. Umiri se) (ZDAJ: reagira Tip 3: dvigne se od mize, žari v napetosti in se prežeče bliža Tipu 1 za njegovim hrbtom)

- Ženska:** (Tipu 1, grozeče) Pač pa boš ti ... ti ... (vse bolj grozeče) Ti! Ti! ...ti! (Tip 3 se preteče približa Tipu 1: ta hip bo skočil nanj in ga zgrabil! -- toda: ne zgrabi ga, pač pa se v tem hipu in napetosti ZLOMI VASE IN V SEBI)
- Tip 3:** (krikne) Jaz te ne morem ubiti! (Tip 1 s strahom in zaprepaščeno odstopi, zija) (Tudi Ženska zija v napetosti) (Tip 3 zlomljen zamiruje)
- Tip 3:** (zaječi) Jaz te ne morem ubiti! (Zlomljen se Tip 3 umakne) (Tip 1 se čudi s strahom, a uvideva situacijo)
- Tip 1:** (napeto, avtomatsko) Da, da ... tudi meni se dogaja skoraj isto ...! (Tip 3 se še bolj zlomi: mrzlično si slači haljo)
- Tip 3:** (zlomljeno ponavlja) Ampak -- jaz te res ne morem ubiti! (Ženska zaihti) Za Tipa 1 je konec presečenca, postaja odločen)
- Tip 1:** Seveda ne! Kaj pa misliš, da sem?
- Tip 3:** (ječi) Nič ... nič ... Jaz te ne morem ubiti!
- Ženska:** (med ihtenjem) Stori vendar! Zmeči njegove reči na stopnice, vrzi ga na cesto ... Stori nekaj ... Prosim ... Stori!
- Tip 3:** (se umika k svojemu stolu) Jaz ga ne morem ...! (sede) (jokaje) Jaz imam hišo, telefon, ženo, otroke, delovno organizacijo, ki me plačuje zato, da ima ljudi na spisku ... Nam en človek več na spisku pomeni življenje, tule pa človek ne pomeni ničesar ... niti ničesar -- čisto nič!
- Tip 1:** (ostro) Zato pa nehajta! (Ženska obupano zaihti)
- Tip 1:** (ostreje) Rekel sem -- dovolj je tega! (Tip 3 izgubljenost stmi, Ženska se pomirja)
- Tip 1:** In raje se poglejta! (Tip 1 popusti v napetosti, počasi gre proti Tipu 3; vsa stvar ga prične zabavati, da se blago nasmehje)
- Tip 1:** (Tipu 3) Samo poglej se! To ni ničemur podobno! Nobeni hiši, telefonu, ženi, otrokom ... (s smehom) Še najmanj pa ni podobno raketi, ki jo obožuješ! (Tip 1 se s smehom približa Tipu 3, ki se živčno trese)
- Tip 1:** (mehko) Ti si res od ficka na tleh! (se nasmehne) Pa še čevljev si nisem umazal, da o obleki spleh ne molčim, ha-ha! (Tip 1 se počasi odmakne -- veselo)
- Tip 1:** Še pljunem ne nate -- čeprav si zdajle blazno zanimivo okno v svet! (se posmehuje) (Tip 3 postaja odločen in se zravnna na stolu)
- Tip 3:** To je čvekanje! Tudi jaz lahko en-dva-tri razbijem svoje okno v svet, če le hočem ... To rečem! Skozme ne bo nihče gledal! Pravgotovo! In tudi tvoj pljunek lahko hitro pobermem in ga vržem -- kamor gre! Na oči -- za pečat ... če le hočem! Naj kar vidi tvoja žena ...! (Tip 1 se nenadno obrne k Ženski)
- Tip 1:** Ah -- da! (nenadno postane zelo galanten) Draga moja ... kje sta že ostala?
- Ženska:** (hladno, odsotno) Henrik.
- Tip 1:** (mehko) To-rej ... (Tip 1 ponudi Ženski roko, da vstane, potem ji galantno ponudi roko -- in nato pod roko pričneta hoditi sem in tja) (Dialog steče mirno)
- Tip 1:** Ob kateri uti ta dva tipa k tebi hodita?
- Ženska:** Ob polnoči vselej.
- Tip 1:** Po kakšnih opravkih?
- Ženska:** Le prideta.
- Tip 1:** S kakšno namero?
- Ženska:** Da prideta.
- Tip 1:** V kakšni preobleki k tebi hodita?
- Ženska:** (postane kljubovalna) Dva lepa ... črna moška!
- Tip 1:** Nikar ne pravi, da sta črna!
- Ženska:** Ne! Saj nista črna.
- Tip 1:** Nikar ne pravi, da sta bela!
- Ženska:** Ne, jaz nič ne pravim!
- Tip 1:** (živčno izbruhne) Kaj pa praviš? Kaj pa praviš?
- Ženska:** (kljubovalno) Da imam dva!
- Tip 1:** (napeto izbruhne) Nikar ne pravi, da sta dva!
- Ženska:** Saj ne pravim! Drugega že zdavnaj ni ... Drugi si ti.
- Tip 1:** A prvi pride?
- Ženska:** Pride.
- Tip 1:** Natanko o polnoči?
- Ženska:** Vedno. Ker drugega ni.
- Tip 1:** Torej -- tisti tip?
- Ženska:** Lep ... črn.
- Tip 1:** Je z avtomobilom?
- Ženska:** Ne.
- Tip 1:** Je peš?
- Ženska:** Ne.
- Tip 1:** (živčno izbruhne) Kako pa je?
- Ženska:** Kot noben drug človek.
- Tip 1:** (kriči) Je konj?
- Ženska:** Ne.
- Tip 1:** Lep, bel?
- Ženska:** Tak fant ...
- Tip 1:** Poznan?
- Ženska:** (mehko) Velik v farmerkah.
- Tip 1:** Ko me ni doma?
- Ženska:** (strastno) Z žarečimi očmi ...
- Tip 1:** Dopoldan?
- Ženska:** (strastno) V supergah ...
- Tip 1:** In popoldan?
- Ženska:** O, ko odloži te vsakdanje reči ...!
- Tip 1:** Ti ga sprejmeš?
- Ženska:** Da ... Ko odloži svoje reči ...
- Tip 1:** V mojem stanovanju?
- Ženska:** (strastno) Tak perfekten tip stoji ...
- Tip 1:** Sam s teboj?
- Ženska:** (strastno) Vedno -- z menoj ... (Tip 1 se odmakne od Ženske)
- Tip 1:** (živčno izbruhne) Zato pravijo!
- Ženska:** (kljubovalno) Saj pravijo ... (se odmika v stran) ... da je to blef!
- Tip 1:** (kot prej) Zato pravijo ...! (ne ve kaj bi storil) Zato pravijo! ...! ... (Ženska hitro odide)
- Tip 1:** (stopi k mizam ostro) Ne! Ne! Zbudita se! (Tip 2 in Tip 3 postaneta zelo agilna)
- Tip 1:** (ostro) To ne ustreza!
- Tip 3:** Kaj ti ni všeč?

- Tip 1: Kaj pa mislita o meni, da sem?! Za kakšnega me pa imata?! Mislita, da sem star, nor maček? da bo moje mesto lahek plen?! Dajta no – dovolj mi je tega! Obrijmo svoje stare vice. Potrebna je korektura! Resda! V povprečju tudi meni ni všeč!
- Tip 2: Brav zato! Povprečja nisem vajen. In moja halja ni iz belega diolena!
- Tip 3: Če ne...?
- Tip 1: Ne.
- Tip 3: Prav. V tem primeru je igra končana.
- Tip 2: O, ne-ne! Jaz sem za igro!
- Tip 1: Nikakor! Moja halja je iz belega azbesta!
- Tip 3: Če je...?
- Tip 1: Je! (odločno sede k mizi)
- Tip 3: Prav.
- Tip 2: Vsekakor!
- Tip 3: Potem... (mehko)... so nekoč bili trije uradniki, oblečeni v halje iz belega diolena in belega azbesta... (Glasno zeha)
- Tip 1: To je zdaj v redu...! (Zehajo)
- Tip 3: Ki so ljubko sedeli v svoji pisarni... In kdajpakdaj sladko zasпали... (ZEHA)... Njihovi okrogli, dišeči obrabi... iih... (ZEHA)... dihajo skozi nosove... (ZEHAJO)
- Tip 3: Da je slišati njihovo pristržno... (ZEHA)... in skladno smrčanje... (SMRČIJO)
- Tip 3: (šepetaje) Sanjajo-joo... Ti uradniki... dejansko vedno nekaj... sanja-jo... vsi trije... sa-nja-ja-jo... (SMRČIJO; NEGIBNI SO)
- (Zavesa ali tema)

II. dejanje

(Situacija ista kot ob koncu prvega dejanja) (Vstopi Ženska z mapo in s stolom, katerega postavi v ospredje) (Nato se obrne k Tipom)

- Ženska: (kliče)Ti, hej! (določneje) Ni!
- Tip 1: (odločno) Jaz?
- Ženska: Ne ti!
- Tip 1: Kako, da ne jaz?
- Ženska: Nisi aktualen!
- Tip 1: Jaz – da ne?
- Ženska: Ti skrbi za svojo kariero!
- Tip 1: (odločno) To brezdvoma!
- Tip 3: Torej jaz – draga kolegica?
- Ženska: Ne, ti še naprej počivaj v miru!
- Tip 3: Rade volje!
- Ženska: Saj jaz namesto tebe korespondiram s svetom!
- Tip 3: Vem, glede tega si ti zlata jama. (premor)
- Ženska: Ampak ti! (premor)
- Tip 2: (presenečeno) Jaz?
- Ženska: (prijazno) Pridi sem, prosim... (uslužno) Želite, prosim... (prijazno) Sedi semle, sedi. Ta stol je tvoj. (Kaže Tipu 2 naj sede)
- Tip 2: (uslužno) Najlepša hvala.
- Ženska: Le sedi! Saj pravijo, da so stoli večni.
- Tip 2: Res ne vem.
- Ženska: In sede je lažje vztrajati.

- Tip 2: Res ne vem. Tu sem korespondent. (sede)
- Ženska: (veselo presenečena) O! Potem ti poznaš tujce!
- Tip 2: Minimalno, ker tujci vedno ostanejo tujci!
- Ženska: Torej – ti je všeč ta sredina?
- Tip 2: Se ne vem.
- Ženska: In ta perspektivna mesta?
- Tip 2: Ne vem.
- Ženska: Si pripravljen sprejeti?
- Tip 2: No... da. (premor) Če je potrebna pomoč?
- Ženska: Ne, ne! Zato sem pa jaz tu!
- Tip 2: Oh, da... oprostite!
- Ženska: Vidite... jaz ves čas čakam, da se bova razumela...!
- Tip 2: (presenečeno) Razumela?
- Ženska: Da; Ker bova skupaj delala.
- Tip 2: Skupaj?
- Ženska: Da, dozdej sem bila sama za vse.
- Tip 2: Torej pričakujete...? Bojim se, da jaz nisem kompetenten za to.
- Ženska: Priznam, da tudi v moji navadi ni.
- Tip 2: Zato prosim...
- Ženska: Oh, nikar se ne izogibaj...!
- Tip 2: Jaz sem namreč tipičen negativec.
- Ženska: Kljub temu!
- Tip 2: Ker jaz nikdar ne držim besede.
- Ženska: To vem.
- Tip 2: Tudi misli ne.
- Ženska: Vem. (Tip 2 je v vse večji stiski)
- Tip 2: In vsebine.
- Ženska: Vem, vem.
- Tip 2: V meni sploh ni nobene vsebine.
- Ženska: Vem, Ti si vedno z drugimi.
- Tip 2: Kje pa! To je velika pomota! Jaz sem vedno sam s seboj.
- Ženska: Toda – naša sporočila govorijo drugače!
- Tip 2: Ne vem – mimo mene gre celo vsako sporočilo.
- Ženska: (razočarano) Vem, to je grozno!
- Tip 2: No – vidite!
- Ženska: Vendar sem se jaz ravnodaj z vsem naenkrat znašla v krizi...
- Tip 2: Torej – razumete?
- Ženska: Da, to je grozno!
- Tip 2: Vidite!
- Ženska: (zaskrbljeno) A jaz upam!
- Tip 2: Vse je zmešano v velikem loncu v ljudski kuhinji!
- Ženska: O tem pa molči!
- Tip 2: (ubogljivo) Prosim, prosim.
- Ženska: To je tu kot kakšna mistika.
- Tip 2: To de naše splošno mnenje.
- Ženska: Nee govori!
- Tip 2: In brez tega človek preprosto ne more živeti. To je resnica.
- Ženska: Nee govori...!
- Tip 2: Kako da ne?!
- Ženska: Jaz bi rada izvedela o tebi!
- Tip 2: To je nemogoče – jaz nimam nič pri tem.
- Ženska: Seveda ne! Ti moraš sodelovati z menoj!
- Tip 2: To mi ni potrebno!
- Ženska: Ampak saj vendar vidiš!
- Tip 2: Ničesar mi ni sporočeno.
- Ženska: Ti si drugačen človek!
- Tip 2: Ne, niti približno.
- Ženska: Pa me vsaj poslušaj!
- Tip 2: Nemogoče!
- Ženska: Potem si pa res prava svinja!

Tip 2: Vam nisem rekel?
 Ženska: Nočeš sodelovati?
 Tip 2: Saj vam pravim . . .
 Ženska: Nočeš razumeti?
 Tip 2: Mogoče – kdaj drugič!
 Ženska: A tako?
 Tip 2: Nič drugače. (premor)
 Ženska: Ampak – ti vendar ne molčiš!
 Tip 2: To je moja šibka točka.
 Ženska: In ko ničesar več ni – ti nekaj rečeš!
 Tip 2: To mi je v krvi.
 Ženska: In zato jaz upam!
 Tip 2: Upajte!
 Ženska: (odločno) In zato mi ti ne boš ušel!
 (Ženska se z mikrofonom v roki iztegne proti Tipu 2)
 Tip 2: (s strahom) Pustite me!
 Ženska: (ostro) Govori! Snemam!
 Tip 2: (s strahom) Pustite moje besede v nič!
 Ženska: Reci! Snemam!
 Tip 2: Pustite mikrofon! (Ženska odloži mikrofon, odpre mapo)
 Ženska: Pa narekuj! Jaz pišem!
 Tip 2: (živčno) Pustite papir bel!
 Ženska: Midva morava sodelovati! Ti si moj primer!
 Tip 2: Pustite moje misli!
 Ženska: Ti si moj bog!
 Tip 2: (ves iz sebe) Pustite moje telo!
 Ženska: Ti si mooj! (ODSLEJ DIALOG TEČE S SILNIM ZAGONOM; ŽENSKA V NEKAKŠNEM TRAN-SU POLAŠČANJA IN TIP 2 – SAMOOBRAMBE V STISKI)
 Ženska: (strastno, ostro) Narekuj!
 Tip 2: Na ogovarjajte me več!
 Ženska: Reci besedo!
 Tip 2: Pusti jo!
 Ženska: Sporočilo!
 Tip 2: Jaz nimam kaj reči!
 Ženska: Jaz te blazno rabim!
 Tip 2: Jaz sem prazen človek!
 Ženska: Jaz pa upam!
 Tip 2: (v stiski ječi) Zato nehaj! Pusti! Končaj! To je blazno! Blazno . . .
 Ženska: Zato narekuj! (sika) Ree-cii . . . Reci!
 Tip 2: (se zlomi) (živčno šepeta) Jaz ne zdržim več . . . Jaz ne zdržim več . . . Jaz ne zdržim . . .
 Ženska: Toda ti . . . (histerično krične) Ti veš, ti moraš z menoj . . .! (premor; vsak zase je zlomljen) (miren, polglasen dialog)
 Tip 2: (mirno) Za-kaj?
 Ženska: Sicer mi ne gre vse po vodi . . .
 Tip 2: Ne.
 Ženska: V prah.
 Tip 2: Ne.
 Ženska: Po zlu.
 Tip 2: Ne.
 Ženska: V zmrzovalnik.
 Tip 2: Ne.
 Ženska: O, pač!
 Tip 2: Ne. (premor) Ena zvezda svetl š.
 Ženska: Ne.
 Tip 2: O, pač!
 Ženska: To ni moja zvezdica.
 Tip 2: O, pač!
 Ženska: Ne, jaz sem blazna sama, kamor pridem.
 Tip 2: Saj vse pride.

Ženska: V večni beton in samoto.
 Tip 2: Meni je vseeno. Važno je, da posli povsod dobro cvetijo. (premor)
 Ženska: Je to tvoje življenje?
 Tip 2: A mar tvoje ni?
 Ženska: Ne.
 Tip 2: Moje pa.
 Ženska: To ni moj grob.
 Tip 2: Hočeš reči – da je moj?
 Ženska: Da. (odide)
 Tip 2: (zre za njo) (živčno) Ne, ne . . . (krikne) Neeee! (Pohiti k mizi in agitira oba Tipa)
 Tip 2: (zbegano) (odsekano) Ne! Zbudita se! Stop! Zbudita! (Tip 1 in Tip 3 oživita, se čudita)
 Tip 1: (presenečeno) Kaj se godi?
 Tip 2: (kot prej) Stop! Ne fa lomiti!
 Tip 3: Zakaj ne!
 Tip 2: To so netočne informacije!
 Tip 1: S čim se ne strinjaš?
 Tip 2: (zbegano) Jaz ne vem . . .
 Tip 3: Le na dan z besedo, kolega!
 Tip 2: To je potvarjanje resničnih dejstev . . .
 Tip 3: Ampak – saj smo vendar preimenovali stvari!
 Tip 2: Vseeno! Moja halja ni iz belega diolena!
 Tip 1: Tudi material smo korigirali!
 Tip 2: Vseeno – ni!
 Tip 3: Če ne . . .? Prav, v tem primeru je igra končana.
 Tip 1: Ne, to ni dopustno! Jaz insistiram, da se igra nadaljuje.
 Tip 2: Jaz tudi, le . . . Moja halja je iz belega teritala.
 Tip 3: Če je . . .? V redu.
 Tip 1: Gremo naprej!
 Tip 3: Vsekakor! . . . (premor, mehko) Nekoč so bili trije uradniki, oblečeni v halje iz belega diolena, belega azbesta in belega teritala . . .
 Tip 2: (zadovoljno) Tako . . . eksaktno tako. (Tip 1 in Tip 3 glasno zehata)
 Tip 3: V redu. (nežno) Ljubko so sedeli v svoji pisarni . . . (GLASNO ZEHA) . . . In kdajpakdaj sladko zasпали . . . (GLASNO ZEHAJO).
 Tip 3: (nežno) Njihovi okrogli, dišeči obrazi . . . (ZEHA) dihaljo skozi nosove (ZEHA). Da je slišati njihovo prisrčno (ZEHA) . . . in skladno smrčanje . . . (ZEHANJE, SMRČANJE)
 Tip 3: (šepeta) Sanja-ho . . . Ti uradniki dejansko vedno nekaj . . . (premor) . . . sanja-jo . . . Vsi trije . . . sanja-jo . . . (Negibno obsedijo za lup)
 Tip 3: (žvahno) Torej – najprej točen čas! (Vsi trije pogledajo na uro)
 Tip 3: Enajst in trideset.
 Tip 2: Enajst in trideset.
 Tip 3: (začudeno) Koliko?
 Tip 1: Enajst in trideset.
 Tip 3: Toda – poslušajta!
 Tip 2: Saj! Enajst in trideset.
 Tip 3: (zbegano) Se mi zdi, da . . .
 Tip 2: Enajst in trideset.
 Tip 3: (se čudi) Se ne motita?
 Tip 2: Ne, enajst in trideset!
 Tip 3: Se ne motimo?

Tip 1: Točno enajst in trideset.
 Tip 3: (razburjeno) Ampak – tu vendar nekaj ni v redu!
 Tip 2: Ura se ne moti.
 Tip 3: Kako je potem to?
 Tip 1: Aparat je aparat.
 Tip 3: Prav zato! (panično, z nekoliko strahu) Tu zagotovo nekaj ni v redu! (Tipu 2) Brž telefoniraj! (Tip 2 panično prične telefonirati)
 Tip 2: Halo! Centrala (premor) Centrala? (zbežano) Centrala! Centrala! (premor) (se čudi) Nobenega glasu. (premor) (sumnjičavo) Halo! Halo! Centrala! Halo! (premor)
 Tip 3: Tu nekaj ni v redu!
 Tip 2: (z nekoliko strahu) Saj pravim! Halo! Halo! Centrala!
 Tip 3: Tu zares nekaj ni v redu! (premor)
 Tip 1: Čudno je!
 Tip 2: Halo! Halo! ...
 Tip 3: (Tipu 1) Skoči, po dopise! (Tip 1 hitro odide) (Tip 3 hodi sem in tja) (nervozno) Tu nekaj ni v redu! (Tip 1 se vrne z naročjem časopisov)
 Tip 2: (z nekoliko strahu) Saj pravim! Halo! Halo! Centrala!
 Tip 3: Tu zares nekaj ni v redu! (premor)
 Tip 1: Čudno je!
 Tip 2: Halo! Halo! ...
 Tip 3: (Tipu 1) Skoči, po dopise! (Tip 1 hitro odide) (Tip 3 hodi sem in tja) (nervozno) Tu nekaj ni v redu! (Tip 1 se vrne z naročjem časopisov)
 Tip 1: (zadihan je) Nobenih dopisov ... razen teh časopisov!
 Tip 3: In nobenih dopisov?
 Tip 1: Nobenih, to je čudno!
 Tip 3: (še bolj živčen) Tu nekaj ni v redu.
 Tip 2: (živčno) Ni v redu ... Halo! Halo! Halo! ... (odloži slušalko) (Vsi trije zaprepadeno zrejo drug v drugega)
 Tip 3: Seveda ni v redu!
 Tip 1: Nobenih dopisov!
 Tip 3: Tudi s točnim časom ni!
 Tip 1: Tu nikakor ni v redu! (Vsi trije živčno, zbežano in vse hitreje govorijo in hitijo okrog) (Tip 2 spet prične telefonirati)
 Tip 3: Ampak – kako to?
 Tip 2: Vsi so nekam izginili!
 Tip 3: Le kako?
 Tip 1: To ni nikakršna organizacija!
 Tip 3: In povsod naenkrat!
 Tip 2: Nihče se ne oglasi!
 Tip 3: Tu nimamo več česa početi!
 Tip 2: Halo! Brez zveze smo! A vsi spite?
 Tip 3: Tisočkrat sem že rekel in še pravim!
 Tip 1: To je nevarno!
 Tip 2: (v slušalko) A vsi spite?
 Tip 3: Le kliči! Kliči!
 Tip 2: Signalov ni!
 Tip 3: Zaman so pritožbe!
 Tip 1: A vsi spijo?
 Tip 3: Tu nekaj ni v redu!
 Tip 2: Seveda ni!
 Tip 3: Le kakoo?
 Tip 1: To je zdaj jasno!
 Tip 3: To je grozno!
 Tip 2: Grozno, kar tu ...! (z grozo sede na svoje mesto)

Tip 1: Res grozno – tu ...! (z grozo sedi na svoje mesto)
 Tip 3: Najbolj grozno ...! (z grozo sedi na svoje mesto)

(NAPETOST)

Tip 3: Brez moči!
 Tip 2: Brez dopisov!
 Tip 2: Brez signalov ...! (odloži slušalko)
 To je grozno ...! (TRIJE TIPI JEČIJO)
 Tip 3: Moji možgani so v trebuhu ... in na možganih sedi muha ... joj ...!
 Tip 2: Moji možgani so v trebuhu in na možganih sedi ojoj, muha na muhi ...
 Tip 1: Joj – v trebuhu so moji možgani in na možganih sedita dve muhi ... in joj! Iz njiju leze še ena muha ...
 (JEČANJE, KI PREIDE V MOLK IN NEGBIBNOST, KI TRAJA NEKAJ HIPOV)
 Tip 3: (živahno) Ne, ne ... Zbudita se! (premor) Zbudita se! (Tip 1 in Tip 2 sta spet živahna)
 Tip 1: (presenečeno) Ojoj!
 Tip 2: Grozno!
 Tip 3: (mirneje) Zbudita se!
 Tip 1: Takšna mora!
 Tip 2: Grozna mora!
 Tip 3: (z grozo) Le poglejta – zdaj! (poudari) Na petem kanalu! (premor)
 Tip 2: To je slabo znamenje.
 Tip 1: Zares – znamenje ... kot črni vran. (premor)
 Tip 3: (prehaja v živahno prepričevanje) Am-pak ...
 Tip 2: (zavrt z besedo) Ampak?
 Tip 1: (avtomatsko ponovi) Ampak? (premor) (odločno) Nič ampak!
 Tip 2: Ampak – to je slabo znamenje!
 Tip 1: Še slabše kot črni vran.
 Tip 3: Vendarle ...! Ne gre za vznemirjanje!
 Tip 1: Kako da ne?
 Tip 3: Seveda ne! Ne delajte si skrbi!
 Tip 1: A ta razvoj je silno čuden!
 Tip 2: In blazno negotov!
 Tip 3: Prav nič – le razumeti je treba to zadevo.
 Tip 2: Hmm ... Pa jo je mogoče?
 Tip 1: Ne, to ni mogoče!
 Tip 3: Skratka – to vama bom analiziral! (premor)
 Tip 1: (živčno) Ja – spet naju boš fintiral!
 Tip 3: Kje pa!
 Tip 2: Ja! Resnično svinjsko – tako naju fintiraš!
 Tip 3: Ah, kje pa! Jaz vendar znam razlagati sanje! (Tip 1 in Tip 2 zazijata od začudenja)
 Tip 2: Aa ... res?
 Tip 1: Da je to ... mogoče?
 Tip 3: Seveda je.
 Tip 2: Da vidiš nazaj?
 Tip 3: Vidim.
 Tip 1: In v prihodnost?
 Tip 3: Vidim. (premor)
 Tip 1: Ah, ne, to je nemogoče!
 Tip 3: Pa je mogoče!
 Tip 2: Ne ga lomiti!

- Tip 1: Spet naju fintiraš! (Tip 1 in Tip 2 se še bolj čudita. Tip 3 se posmejuje predse, zelo samozadovoljno)
- Tip 1: (začudeno) Da ti vidiš vse, kar je?
- Tip 3: In slišim!
- Tip 2: Da človek čuti vse, kar je?
- Tip 3: Jaz čutim! (premor)
- Tip 1: Nikdar ne bi rekel!
- Tip 2: To ni res!
- Tip 1: To je zdaj jasno!
- Tip 3: (skrivnostno, zapeljivo) Nič ni jasno, ampak ...
- Tip 2: (hitro reagira, napeto) Ampak?
- Tip 3: Ko že oba hočeta izvedeti ...
- Tip 2: (nestrpno) Hočeva ...
- Tip 1: (napeto) Nooo ...! (PREMOR – NAPETOST) NENADNO ZAZVONI TELEFON
- Tip 2: (nejevoljno) Ha-lo! Da. Da ... (vendar takoj zelo živahno in začudeno) Takoj! Da! (hitro) Da! Da-da! On? Neverjetno! Da! Dokumenti, zapiski, dokazi in dopisi. Neverjetno! On?! Fotografije tudi. Da, da! Razumem! (odloži slušalko) (premor) (Tip 2 se vzravnavno vstopi proti Tipu 3; napihne se in je blazno odločen.) (Tip 1 zmedeno zija)
- Tip 2: (preteče) Torej – vi! (odločno pokaže na Tipa 3)
- Tip 2: Viii!
- Tip 3: (začudeno) Jaz!?
- Tip 2: (tišje, preteče) Vi!
- Tip 3: Kaj se je zgodilo? (se čudi)
- Tip 2: Kdaj ste rojeni?
- Tip 3: Zakaj me vikaš?
- Tip 2: Kje ste rojeni?
- Tip 3: Kaj se dogaja?
- Tip 2: Govori!
- Tip 1: (Tip 1 takoj uvidi za kaj gre; mrzlično hiti in pripravlja na mizo pisalni stroj, magnetofon, kup listov in map)
- Tip 3: Za kaj sploh gre?
- Tip 2: Višina! Teža!
- Tip 3: Razloži!
- Tip 2: Obraz! Nos! Barva las!
- Tip 3: Kaj se dogaja?
- Tip 2: To zdaj ni važno! Barva oči!
- Tip 3: Povej!
- Tip 1: (od mize) Pišem zapisnik?
- Tip 3: Kakšen zapisnik?
- Tip 2: In snemaj! (Tip 1 mrzlično hiti z mnogimi opravki hkrati, da je kot kakšen žongler)
- Tip 3: Ampak ... – kakšno snemanje?
- Tip 2: Posebna znamenja?
- Tip 3: Kaj se dogaja?
- Tip 2: Izobrazba! Kvalifikacija!
- Tip 3: Povejte mi!
- Tip 2: Najljubši pisatelj, najljubši film?
- Tip 3: Zakaj počenjate to?
- Tip 2: Najljubši igralec, igralka?
- Tip 3: Kaj sploh počenjate?
- Tip 2: Najljubša jed?
- Tip 3: Jaz ničesar ne razumem.
- Tip 2: Najljubša pijača?
- Tip 3: To je pomota! Jaz protestiram!
- Tip 2: Najljubši šport?
- Tip 3: Tukaj nekaj ni v redu – prekleta!
- Tip 2: Hobi! Hobi! Hobi!
- Tip 3: To je očitna pomota!
- Tip 2: Najljubši časopis?
- Tip 3: (zaječi) Kaj se tu sploh dogaja?
- Tip 2: To zdaj ni važno!
- Tip 3: Jaz odločno protestiram!
- Tip 1: To je zdaj prepozno!
- Tip 3: Ampak – poslušajta!
- Tip 1: To zdaj ni važno!
- Tip 3: Vse to nima zveze z menoj!
- Tip 1: To je zdaj prepozno!
- Tip 3: Jaz moram vedeti!
- Tip 2: Vaša dolžnost je, da odgovarjate!
- Tip 3: Kaaj?
- Tip 1: Menda ni treba poudarjati!
- Tip 3: Jaz vendar moram vedeti!
- Tip 1: Vi morate odgovarjati!
- Tip 3: (ječi) Kaj se dogaja tukaj?
- Tip 2: To zdaj ni važno! Vaša starost?
- Tip 3: Sicer protestiram!
- Tip 2: (odločno) Starost!
- Tip 3: Ne bom govoril!
- Tip 2: Starost!
- Tip 3: (zlomljeno) Nee! Nee!
- Tip 2: Starost!
- Tip 3: Nič! (premor)
- Tip 2: (ostro) Torej – nočete govoriti?!
- Tip 1: (avtomatsko od mize) Torej – nočete govoriti?!
- Tip 3: (zlomljeno) Kaj se tu dogaja?
- Tip 2: Bomo videli! Vaša starost?
- Tip 3: (ječi) Osemintrideset ...
- Tip 2: Kariera?*
- Tip 3: (ječi) Nič. (je na robu obupa)
- Tip 2: (ostro, zakriči) Kariera!
- Tip 1: Govorite!
- Tip 2: Vaša kariera!
- Tip 3: (ječi) Jaz ... prav ... az ... (se zlomi, zmeden je)
- Tip 2: (krične) Kariera!
- Tip 3: (izbruhne) (živčno) Brumen Angstrom coprati cviren z nekim firkeljcem, jeruš delati ...
- Tip 2: A tako?! Ab-surd!
- Tip 3: (vse hitreje) To me čudi isti tok, hohštaplarija istotam pod kovter knuta ...
- Tip 2: (preteče) Tako torej?
- Tip 3: (že odločno, glasneje) Gre za denar, izvesten kinč, klafeto, izbegavati lim, pašet, odvišen ppleh ... nasamariti porungelj v snimek, štih zavirnati ... (še narašča z glasom) ... A točasen šmir vsled zagonetke, vintāti žlajdro – na žalost! ... (zlomi se glas; avtomatsko – na žalost ... na žalost ... (se sesede na stol)
- Tip 2: (ga prekine) A tako? (premor) (Tip 3 se pomiri)
- Tip 3: (mirno) Ampak – jaz pri tej stvari nisem prav nič kriv! To je vse skupaj norost!
- Tip 2: A tako?
- Tip 3: Jaz – pravzaprav s tem nimam nobene zveze!
- Tip 2: Tako torej?!
- Tip 3: In sploh – jaz sploh ne vem za kaj gre!
- Tip 2: A – tu smo torej!
- Tip 3: Vse skupaj je prekleta zapleteno!
- Tip 1: (piše) Bom dal v zapisnik.
- Tip 3: Da ne vidim več ven in ...!
- Tip 2: Vzemite na znanje
- Tip 3: Jaz ne vem več, kaj naj storim!
- Tip 2: Torej – vzemite na znanje!
- Tip 3: Osivel sem že!

- Tip 1: Bom dal v zapisnik! ZVONENJE TELEFONA
- Tip 2: (dvigne slušalko) Halo! (avtomatično) Da – da ... da-da-da! SPUSTI SLUŠALKO (SPET ZVONI TELEFON) (Tip 3 hitro vstane)
- Tip 3: (živčno izbruhne) Zvonenje telefona me dela živčnega!
- Tip 2: Torej – vzemite na znanje
- Tip 3: Jaz sem že siv – za to!
- Tip 1: Bom dal v zapisnik!
- Tip 3: (histerično) Me dela blazno živčnega!
- Tip 2: (preteče) Torej – vzemite na znanje! (premor) (NENADNO ZELO GLASNO IN HITRO, STRNJENO, NASILNO BIJE URA) (Tip 3 stoji sklonjen, izčrpan)
- Tip 1: Točen čas gre tudi v zapisnik!
- Tip 3: (živčno) Bitje ure me dela živčnega!
- Tip 2: Vzemite torej na znanje!
- Tip 3: Me dela blazno živčnega!
- Tip 1: Ampak človek – telefona ne moremo izključiti!
- Tip 3: (živčno) Jaz ne vem!
- Tip 1: In časopisov ne moremo odpovedati!
- Tip 3: (živčno) Me dela blazno živčnega.
- Tip 1: Navsezadnje bi še hoteli, da bi izključili čas!
- Tip 3: (ječi) Jaz ne vem!
- Tip 2: Zato – vzemite na znanje!
- Tip 3: (obupano) Zato sem osivel!
- Tip 1: (uradno) Bom dal na zapisnik! (premor)
- Tip 2: (mirneje) In zdaj – sedite!
- Tip 3: (je iz sebe) Ne, ne – stol me dela živčnega! (Hoče sestiti, a se ustavi nad stolom)
- Tip 1: Stol gre v zapisnik!
- Tip 2: Potem vstanite!
- Tip 1: Vstanite – v zapisnik (Pohiti izza mize in odnese stol Tipa 3 v kot).
- Tip 2: In stojte!
- Tip 3: (histerično ječi) Čevlji me delajo živčnega!
- Tip 2: Potem sedite!
- Tip 3: Ne, ne ... sredina me dela živčnega!
- Tip 1: Potem sedite – v zapisnik!
- Tip 3: (ječi) Me dela blazno živčnega, če nimam kam!
- Tip 2: (ostro) Potem storite karkoli – le dajte že enkrat mir!
- Tip 3: Mir me dela blazno živčnega!
- Tip 2: (kriči) Potem govorite, izpljunite, izbljuvajte, izbruhnite že enkrat!
- Tip 3: (histerično zaječi) Jaz tega ne vzdržim več ... (PREMOR)
- Tip 2: (manj ostro) Pa vzemite na znanje!
- Tip 1: Na znanje – v zapisnik!
- Tip 3: (zlomljen, odsotno) Besede me delajo živčnega!
- Tip 2: Tudi to vzemite na znanje!
- Tip 1: In gre v zapisnik!
- Tip 3: Me dela blazno živčnega ... Sem siv ... Blazno živčnega ... Zato sem siv ... O-si-vel (se sesede v počep)
- Tip 2: (ostro) To je vse!
- Tip 1: Zdaj se pomirite!
- Tip 3: (ječi v šoku) O-sivel ... Živč-ne-ga ...
- Tip 1: In ne delajte si skrbi! (mehko) Zda bomo pogledali v sanje.
- Tip 2: (ostro) Da! Razložite nam sanje!
- Tip 3: (ječi) Ne ... Ne ...
- Tip 1: To vendar ni ničesar posebnega! (Stopi k Tipu 3 in ga potegne na noge) (prijazno) Zrite z vašimi očmi.
- Tip 3: Ne ...
- Tip 2: Kratko in jedrnato!
- Tip 3: Ne.
- Tip 1: (prijazno) Pa pogledjmo vsaj ...
- Tip 2: (ostro) Raz-fo-žite ...! (premor; napeto pričakovanje Tipa 1 in Tipa 2)
- Tip 3: (ostro) Vajina ironija je imbecilna!
- Tip 1: Kljub temu – vsaj pogledjmo!
- Tip 3: In jaz ne bom brskal po smetišču vajine podzavesti!
- Tip 1: (roteče) Ampak – pogledjmo!
- Tip 3: Ničesar ne bosta izvedela!
- Tip 1: Torej – naju lepo kibicaš?
- Tip 3: Med tem življenjem so se zabrisali vajini občutki.
- Tip 2: (preteče) Zares – kibicaš!
- Tip 3: Še več!
- Tip 1: Igraš se!
- Tip 3: Vajini občutki so se celo iz-brisali.
- Tip 2: (preteče) Nevarno igraš!
- Tip 3: (z užitkom) In ničesar ne bosta izvedela.
- Tip 1: Preveč nevarno ...!
- Tip 3: Igra je končana.
- Tip 2: (kriči) Ne! Nemogoče!
- Tip 1: Čisto nemogoče!
- Tip 3: (z užitkom) Da ...
- Tip 2: Jaz ...!
- Tip 3: In zdaj si umijmo roke!
- Tip 1: Ne!
- Tip 3: In pozdravimo poldan v higieni!
- Tip 1: (ostro) Nikakor!
- Tip 3: (z užitkom) In svet v evforiji.
- Tip 1: (krikne) Ne! (kriči) Jaz insistiram na igri!
- Tip 3: Kakor kdo ...! Jaz se bom poslovil od svojih reči ... (Tip 3, poslej kot robot prenaša mape z ene strani na drugo – in obratno)
- Tip 1: Jaz pa insistiram na igri!
- Tip 2: (Tipu 1) Dajmo! Nehaj že drugič s tem!
- Tip 1: Tako je! Vsak odgovor ima svoj odgovor!
- Tip 2: Čekanje! To je masakriranje! Čisto navadna trikotaža!
- Tip 1: Oh, da! Da, da! Najbrž je res tako!
- Tip 2: Torej – poznaš to metodo?
- Tip 1: Ja, na videz.
- Tip 2: In še kako drugače?
- Tip 1: Ja, iz pripovedovanja.
- Tip 2: Drugače ne?
- Tip 1: (s smehom) Tudi.
- Tip 2: (s smehom) Res, to je perfektna metoda! A več ne rečem, ker je za moje mere prekratka.
- Tip 1: To je pametno, da o tem molčiš!
- Tip 2: Ja! Ampak niso vsi ljudje grobnice.
- Tip 1: Ne da bi se spuščala tako globoko, ti rečem – da se zdaj nehaj delat!
- Tip 2: (napeto) Jaz se moram! Jaz živim med dvema ognjema, ker mi delo ne napreduje tako, da bi zaslužil

plačilo. Tu je delo pretežno in v njem ni moj poklic. Brez prida tratim svoj čas, to veš!

Tip 1: Potem si izmisli nekaj drugega!
Tip 2: Ne morem! Glava je tekoči trak in ni da bi kockal! Zato nikdar ne kockam – in sploh! Kocka ni v mojih rokah... Jaz verjamem le v številke!

Tip 1: Torej – le imaš pamet!?
Tip 2: O tem ne dam nobene izjave. (premor) Sicer pa sploh ne veš, kako je z menoj! (ponosno) Jaz sem po svoje namreč tudi genialec! Imam pamet – lepo črno obleko in stol – in dobro vem, da je molk zlato. (premor, ponos ugasne) Tiso prej sem izvedel le mimogrede, ker ravno danes preverjamo storilnost.

Tip 1: Spet trikotaža, vem! (ostro) Nenehno pleteš trikotažo, zapisuješ, zapomnjuješ, telefoniraš, preslikavaš!

Tip 2: Ja! Delam rafinirano in s polno paro – da vidim zvezde! Ta medij obvladam. Nikdar ne me vrže iz ovinka – in nič mi ni priznati, da vidim zvezde!

Tip 1: Le kaj čejo zvezde?! Zvezde niso važne. Pri meni igra odločilno vlogo podpis. Jaz sem pač tak človek! In to je balzam za moje srce!

Tip 2: Jaz pa zdaj moram na delo!
(Hitro si sleče haljo, pod katero nosi črno obleko)

Tip 1: (ga opazuje, s smehom) Kaj boš počel v tej obleki?

Tip 2: (je začuden, se ureja) Čemu mi je obleka? (s smehom) Le premisli... Svet je oblečen! Tudi jaz brez lepe obleke ne morem poleteti odto! Le premisli...!

Tip 1: Kakšno zvezo pa ima tvoja obleka z menoj? (s smehom) Prav nobene.

Tip 2: Črna je!
Tip 1: (posmehljivo) Črna obleka sredi belega dne?! (se smeje) Angleži bi se ti smejali! (se smeje)

Ali če pristuhnem Amste!
(se smeje in hitro brunda Strausov valček)
(čez čas)

Tip 2: (ostro prekine Tipa 1) Črna je!
(Tip 1 utihne; postane pozoren)

Tip 1: Je, kakršna je!

Tip 2: (odločno; se postavlja v poze) Črna je, samo črna in še enkrat črna! Mene ne more nositi nobena druga obleka!

Tip 1: (zaprepaščen) Toliko te ne poznam!

Tip 2: Torej čakaš – da bi se ti predstavil?

Tip 1: Daa, predvsem – – v kakšni luči!

Tip 2: (se odločno zravnja) Jaz nisem noben semafor!

Tip 1: (posmehljivo) Adane?! Mar bi me potem sploh zanimalo, kakšno zvezo imam jaz s tvojo obleko?

Tip 2: (odločno) Moja obleka nima s teboj nobene zveze. Ima pa jo z menoj in z mojim poslom.

Tip 1: Kaj potem sploh hočeš od mene?

Tip 2: (se posmehne) To prepuščam na izbiro tebi.

Tip 1: (ostro) Ti si avanturist!

Tip 2: Tega ni mogoče odrekati nikomur. Zato sem ti na uslugo, če dovoliš!...

Tip 1: Meni niso niti najmanj potreben!

Tip 2: (igrivo) Ne govori tjavendan, jutri pride drugi.

Tip 1: (določno) Meni je potrebno samo...

Tip 2: (ga prekine s smehom) Ja! Vsi navadno rečejo isto, dokler jih ne doleti njihova nesreča. Potem vsi molčijo.

Tip 1: (mirno, a sunkovito) Moje kolesje pa teče v redu, zato nikar ne misli, da ne gre!

Tip 2: O, ne daj, da bi mislil... Tudi meni se dogaja isto: ker strankam govorim o smrti, me bolijo noge.

Tip 1: (s smehom) Vidiš, tebe tudi!

Tip 2: Ja! Vzhod in zahod sta enako mračna.

Tip 1: Ampak kako potem moreš misliti, da jaz, ki vidim še pa še sveta in vem še pa še – – da jaz ničesar ne vidim?!

Tip 2: Se zgodi! (s smehom) Ker je znano, da v predalčke rado seda prah!

Tip 1: (ostro) Menda ne misliš, da moja glava...!

Tip 2: (ga prekine, zaupno) Psss-st! Nobene besede več!
(Se skrči v napeto pozo)

Tip 1: Toda tu sem vendar na svojem mestu, pri svojem stolu in pri svojih rečeh...!

Tip 2: (igrivo v svoji igri) Jaz nič ne pravim...! (premor)

Samo v tišini med besedami je sporočilo... Pravcato lesketanje draguljev – – rudnik! Zlat rudnik za slednjega referenta...!
(Tip 2 umolkne v skrivnosten molk, napeto gleda in izgleda – – da sledi neizrečenim besedam)

(Tip 1 je zbežan, odmakne se in zre Tipa 2; čez čas se živčno posmehne)

Tip 1: Zakaj si prenehal govoriti...?
(Tip 2 se zdrzne – – in se spet vključi)

Tip 2: (napeto) Mar sem prenehal?

Tip 1: (posmehljivo) Ravno zanimivo je postajalo – – pa škljoc, pavza, stanka – – greš menjat filmski kolut, haha!

(premor) Ti je zmanjkalo besed?

Tip 2: (kot prej) Torej nisi ničesar slišal?

Tip 1: Ne kaže! Izgleda, da nisi dovolj spreten... in zganjaš lažno strokovnjaštvo! (se smeje) (sede) A tudi meni se dogaja skoraj isto: ker hodim po svetu, ničesar ne vidim!

Tip 2: (napeto) To je tvoj bumerang!

Tip 1: Če – kdaj! Tvoje besede pa so vedno blede!

Tip 2: Nikdar! Jaz sem marka... firma! Jaz sem najboljši korespondent te dežele!

Tip 1: (je presenečen; a hitro postane oster in napadalen)

Tip 2: In jaz se družim z najboljšimi korrespondenti sveta!

Tip 1: (živčno vstane) Jaz pa vem, kaj je to -- galeb!

Tip 2: Poleg tega sem najboljši igralec pri dpd-svobodi te dežele!

Tip 1: Jaz pa sem videl goloba na pročelju svetega Marka -- in dobro vem, kaj je to golob!

Tip 2: (se sarkastično posmeje) Jaaa, res ... !
(Iz aktovke hitro vzame pismo, ga karikirano ponese visoko po zraku in ga pomoli pod nos Tipu 1)

Tip 2: Ti že nese pisemce ...!
(Žari od igrivosti)
(Tip 1 je frapiran, z avtomatskimi gibi vzame pismo)
(Tip 2 medtem sede, se razkomi na stolu in uživa)
(premor)

Tip 2: (z užitkom) Jaz tiho mislim na smrt.
(Tip 1 se zdrzne, potem avtomatsko sede)

Tip 1: (napadalno in nenadno se posmehe) Na smrt?!

Tip 2: (kot prej) In o tebi.
(Tip 1 je znova frapiran)

Tip 1: Le kaj ima smrt opraviti pri meni?!

Tip 2: (z užitkom) Se ti zdí čudno?!

Tip 1: (se napadalno posmehe) To je finta v levo!

Tip 2: In ne boš ničesar vprašal?

Tip 1: (silovito) Kaj ti sploh veš o smrti?

Tip 2: Dobro poznam svoje stranke, tovariš!

Tip 1: (s smehom) O smrti ne veš ... !

Tip 2: (ga prekine, z užitkom) Skoraj vse! Ostalo so neodgovorjeni odgovori!

Tip 1: To je nemože!

Tip 2: (s smehom) Vidiš -- bolje, da si molčal! Tudi jaz se znam pogovarjati s svetom.

Tip 1: (odpre usta, da bi rekel ...)

Tip 2: (ga mehko prekine) In še bolje -- da nič ne rečeš ... !

Tip 1: (izdavi) Ampak toda ... !
(Tip 2 živahno vstane)

Tip 2: (poslovno potrka po aktovki; živahno) Posebno, ker ti zlahka postrežem s podatki iz najbolj pestrega asortimana trikotaže te dežele ... (z užitkom si pritisne torbo na uho in zavzeto prisluškuje: z vse večjim užitkom) V mojih aktih namreč -- je na tisoče ljudi, ki so nekoč rekli: to je prevara.
(Tip 1 je frapiran, požira slino in zrak)
(Tip 2 spusti aktovko na tla)

Tip 2: Zato nerad navajam ta dejstva, ki jih ven in ven potrjuje življenje, toda ...

Tip 1: (napeto) Toda ... ?

Tip 2: (se posmehe) Nič.
(Premor)

Tip 1: (izbruhne) To je prevara!

(Igrivost Tipa 2 ugasne; postane agresiven)

Tip 2: (agresivno) Vse se vrti okrog istega!
(premor)
Eno -- in -- istega! (zapreži)
(Tip 1 se pomirja; postane vse bolj

igriv; navsezadnje se nasmehne)
(Vzporedno izginja agresivnost Tipa 2, ki postane prijazen)

Tip 2: (prijazno) Zato priznaj, da ima: težave s srcem!

Tip 1: (se neha smetaj; ugasne)

Tip 2: Tvoje oči so v slabem stanju. V pljučih katran!

Tip 1: (se ostro brani) Kako veš?

Tip 2: (z užitkom) Na želodcu rane!

Tip 1: (je frapiran) Kje si izvedel?

Tip 2: (Mehko) V nogah apnenec!

Tip 1: (se umakne k stolu) Kdo ti je rekel?

Tip 2: (užita) In z živci na psu!

Tip 1: (sede) Odkod ... ?

Tip 2: (se mu približa) Reaktivnost minimalna ... !
(ječi) Kje ... ?

Tip 2: (z užitkom) Kri je voda ... !

Tip 1: (zlomljen je) Odkod ... ?

Tip 2: Kar vprašaj -- svoj čevelj, hahah!

Tip 1: Le kdo ... pravi -- k-d-o?!

Tip 2: (na višku užitka) Nihče.

Tip 1: (izbruhne napol v jok) Odkod potem ... odkod?

Tip 2: (mehko) A ni to -- čudno?!

Tip 1: (kor prej) Žena je rekla ... je -- je ... ona govori ... !

Tip 2: (igrivo-karajoče) Oh -- no ... !
Mar naj bi mi rekla ona?
In po vsem tem, ko sem ji ves čas --
-- mati?
(se nagajivo nasmehne)

Tip 1: (živčno vstane, drhti, komajda stoji)

Tip 2: (ga obzirno posede) Le sedi ... Za ničesar drugega nisi več kot za posedanje!

Tip 1: (ječi, a agresivno) Ne! Ni res ... ni res! To je blef!

Tip 2: (se posmehe, nežno) Seveda je!
(Spet se zvali na stol)

Tip 2: (z užitkom) Meni se dogaja skoraj isto! Ker se vsak hip ukvarjam z ljudmi, me bolijo akti v aktovki!
(se posmehe sam zase in je vse bolj odsoten)
(Tip 1 spregleda igro: počasi prične rasti in naraščati iz nemoči)

Tip 1: (Raste) -- je le res ... !
(Raste) (vse glasneje) Je le res ... ?! Je le res ... ?!
res ... ?! Je le res ... ?!

To je lažno strokovnjaštvo! Le je res! Tule je moja pisarna ... Ključ v žepu! Tule sem pri svojih rečeh ... Vidiš!
(postavi se v patetično govorniško pozo: z roko na prsih, z drugo kaže v nebo)
In za vse na svetu tega nočem izgubiti!
(Tip 2 ga ne vidi, ko da ima ogromno dela; posmehuje se sam pri sebi)

Tip 1: (odločno) Kje pa imaš svojo aktovko z akti? (najde aktovko, jo pobere, s težavo in sunkovito odpre in v sunku dvigne nad glavo: DA SE BELI LISTI RAZLETIJO PO PROSTORU)
(Tip 1 zelo uživa)

- Tip 1: Nepopisan blef! (navdušeno) To je pravo veselje! Trikotaža v razvoju! (razmetava liste) Zdaj te imam! Tvoje igre je konec! (navdušeno) To hočem podpisati, to je jasno! Navsezadnje – Liikof! (Tip 1 stopi k svoji mizi in vzame veliko štempljko, potem počepne in se z uživaško pogoltnostjo prične plaziti med listi in jih naglo – obsedeno štemplja) (medtem govori) Takoj podpišem...! Tule! Tule! Tamle! Tule! Povsod! Ponavljam – povsod! (vstane) Vsega tega za nič na svetu nočem izgubiti! (Nadaljuje s štempljanjem po mizah in rečeh) Tako! Tudi tule! Tule! Takole! Tu je moje vse! (V tej akciji pride do Tipa 2: in prične štempljati po njegovem obrazu in obleki)
- Tip 1: (z užitkom) Takoj podpišem! To je pravo veselje! Tako! Tako! (čez čas z užitkom zre Tipa 2) (Tip 2 ko kakšen robok vstane, se komaj opazno nasmehne)
- Tip 2: Ni potrebno! Zapisan si v mojem spominu! (avtomatsko prične z delom: kup časopisov prične prenašati z mize na mizo)
- Tip 1: (z užitkom) Tako – tako! (nagajivo udari z roko po zadnjici Tipa 2) Tako! (Vstopi ženska)
- Tip 1: (veselo) O, lej-lej! Tudi moja žena! (uživa) (Ženska se postavi v standardno pozo izloženih lutk, s konstantnim nasmehom)
- Tip 1: (veselo) Ravnoprav! In zelo točno! To je precizen program...! (Gre do ženske) (strastno) Za-kušnit...! (Z užitkom ji pritisne na čelu velik pečat; nato odstopi in zre žensko) (Pečat stisne med noge) Za – kuušniit...! (premor)
- Ženska: (govori skozi konstanten nasmeh) Zdaj si uspel!
- Tip 1: Uspel sem!
- Ženska: Saj si dolgo planiral... In uspel si! (Oba žarita)
- Tip 1: Zdaj sem resnično...! (premor) Toda zdaj je vse drugače!
- Ženska: Krasno! Se pridružujem čestitkam!
- Tip 1: (ugasne) Zakaj? (premor) (Njegova igrivost ugasne) Ždaj je vse drugače!
- Ženska: Zato!
- Tip 1: (suhoparno) Da. Zdaj je vse drugače!
- Ženska: Kako?
- Tip 1: (brezbarvno) Tako. (premor) (Tip 1 se postavi v pozo zelo angažiranega govornika in prične govoriti iz replike v repliko bolj prizadeto. Ženska sodeluje avtomatsko) (hiter dialog)
- Tip 1: Če zjutraj prepozno startam v službo in prispem z zamudo...
- Ženska: To je apriori nekonstruktiven in destimulativen eksempl.
- Tip 1: Če je moj obligatoren prihod st odstotno točen...
- Ženska: Si prepotenten paznik.
- Tip 1: Če sem s svojimi podrejenimi obsekventen...
- Ženska: Se želiš prikupiti.
- Tip 1: Če so moji odnosi par-distance...
- Ženska: Si ordinaren nadtež.
- Tip 1: Če objektivno hvalim...
- Ženska: Si psevdo-profet!
- Tip 1: Če konstruktivno kritiziram...
- Ženska: Si obintanent idealistični ultrakritik!
- Tip 1: Če sem s kolegicami oficiozen...
- Ženska: Si obscen in vulgaren perverznej.
- Tip 1: Če sem indiferenten...
- Ženska: Je nevarno, da si puerilen homoseksualec...!
- Tip 1: Če participiram v aktivnosti svojih ljudi...
- Ženska: Si obstruzen oportunist.
- Tip 1: Če je moje razmerje paritetno...
- Ženska: Nimaš blagega pojma o naravi svojega dela.
- Tip 1: Če kontinuirano ostanem v službi non-stop aktiven...
- Ženska: Ustvarjaš nekonstruktiven vtis pre zaposlenosti.
- Tip 1: Če se deaktiviram in odidem domov točno...
- Ženska: Tvoj interes za delo ni optimalen.
- Tip 1: Če recipročno kooperiram s kolegi v smislu pluralizma...
- Ženska: Si nesposoben odločati sam.
- Tip 1: Če ne...
- Ženska: Si narcisoiden birokrat.
- Tip 1: Če sem na sestankih de facto aktiven...
- Ženska: Si psevdo diskutant in intrigant.
- Tip 1: Če prioriteto pariram molku...
- Ženska: Si deficitaren v smislu kooperacije. (premor) (Tip 1 je zlomljen: stoji)
- Tip 1: Lej, draga moja... A zdaj vidiš vse to?
- Ženska: (živahno) Vidim! Pa ti? (NENADNO: TEMA; PREMOR) (Tip 1 prižge vžgalico)
- Tip 1: (navdušeno) Če ti – – tudi jaz vidim!
- Ženska: (živahno) Noo – – vidiš! Taka je ta igra! (Ženska upihne gorečo vžgalico) (PREMOR; TEMA POTEM LUČ – – KONEC IGRE)

KRITIKA



O NEKEM POJMOVANJU VREDNOT (II)

2. FUNKCIJE VREDNOT

2.1. Po Miliću izhajajo vrednote „iz različnih človeških potreb, interesov, hotenj in namenov...“ (op. 1), njihove funkcije pa tudi z Milićevega „empirističnega“ izhodišča ni tako lahko opredeliti, in očitno premalo je rečeno s tem, da vrednote determinirajo (klasificirajo in distribuirajo) potrebe in načine njihovega zadovoljevanja.

S tega vidika je razumljivo – čeprav z vidika znanstvenega koncipiranja ni opravičljivo – da, obstaja več „teorij“ vrednot. Tako „tipologijo“ opisuje in opredeljuje Northrop:

(1) ZAKONSKI POZITIVIZEM, ki ugotavlja in razume kulturne vrednote le v terminih pozitivnih zakonskih tvorb (ustav, statutov, kodov) in institucij.

(2) PRAGMATIČNI ZAKONSKI REALIZEM, po katerem kulturne vrednote niso dane v pozitivnih zakonskih normah. Namesto pozitivnih kulturnih norm, izraženih v kodu, statutu itd., ki so merilo ravnanja, je merilo norm solucija razpravljanja. „Problemi procesa“ so ključ kulturnih vrednot. Pravzaprav to pomeni, da bistvo kulturnih vrednot ni v normah ali pravilih, temveč v problematični situaciji, ki jo spostavlja človek v družbi, in v procesu, ki vodi tekmovanja in spopade v družbeni situaciji k sintezi, ki prinaša ravnovesje. V vsakem primeru pa vidimo, da so problemi „procesa teorije“ kulturnih vrednot tako kulturno kot filozofsko determinirani. Za začetnika te teorije ima Northrop Deweya – Deweyeva „problematična situacija“ je postala kriterij dobrega, pravzaprav kriterij pravičnega uravnovešenja različnih tekmovalnih elementov.

(3) NOVOKANTOVSKO IN KELSENOVSKO ETIČNO PRAVOZNAVSTVO (jurisprudenca) je pravzaprav domneva, skupna Kelsenu in novokantovcem, o kulturnih vrednotah, ki po tej domnevi zmeraj obsegajo „naj“ (ought), ki ga ni mogoče izvajati iz nobenega „je“. To pomeni, da bazične norme kulture ne morejo biti empirično ugotovljene, temveč morajo A PRIORI biti sprejete kot presupozicija vsakega etičnega ali zakonskega razsojanja. Empirizem v kulturi ali pa pravna znanost dajeta material, na katerem temelje vrednostne sodbe, ne pa vrednostne norme same.

(4) FUNKCIONALNO ANTROPOLOŠKA ALI SOCIOLOŠKO PRAVOZNAVSTVO. Bistvo te teorije je v tem, da moramo po njenih propozicijah zarisati razloček med pozitivnim pravom in življenjskim pravom. „Pozitivno pravo“ se v optiki te teorije induktivno dani kod, statuti, zakonodaje itd. „Življenjsko pravo“ je notranji, temeljni red obnašanja ljudi v družbi, ne glede na univerzalne statute, kode, itd. pozitivnega prava. Teza sociološkega pravoznavstva je, da je pozitivno pravo dobro, če ustreza temeljnemu ustaljenemu redu in, nasprotno, ni dobro, če temu redu ne ustreza.

(5) NATURALISTIČNO PRAVOZNAVSTVO pravi, da tako kot pozitivno pravo ne more najti pomena za svoje „naj“ in življenjsko pravo ali kulturni vzorec ne kriterija za svoje „je“, ampak je lahko presojan le z vidika nečesa, kar ga presega, tj. notranjega reda narave, kakršn se razodeva v naravoslovlju. Po J. Needhamu (op 2-) se na primer kitajske „kulturne vrednote“ nanašajo na naravo kot na izvir in na verifikacijo. Po Northropu sta zastopnika „naturalističnega pravoznavstva“ med drugimi Cl. Kluckhohn in P. Sorokin (op. 3)

Če Northropovo klasifikacijo nekoliko bolj formaliziramo, imamo:

(1) ZAKONSKI POZITIVIZEM: vrednota je element pozitivne zakonodaje kot enota koda, statuta itd.

(2) PRAGMATIČNI ZAKONSKI REALIZEM: vrednota je element pozitivne zakonodaje, pozitivna zakonodaja je lahko, ni pa nujno odsev reda, ki spontano nastaja kot učinek dogajanj v „problematični situaciji“: gre za dve bolj ali manj povezani ravni družbene realnosti.

(3) NOVOKANTOVSKO ALI KELSENOVSKO PRAVOZNAVSTVO: vrednota je teološki smote, ki – ko je enkrat že spostavljen (spontano, iracionalno, mistično itd.) – retrodeterminira empirično realnost, ali z drugimi besedami: osmišljeje empirično realnost.

(4) FUNKCIONALNO ANTROPOLOŠKO ALI SOCIOLOŠKO PRAVOZNAVSTVO: pozitivno pravo je sinhroni ali diahroni odsev življenjskega prava, se pravi „notranjega reda obnašanja ljudi“; velikost zaostanka pozitivnega prava za življenjskim pravom je kriterij vrednoti prvega, medtem ko je življenjsko pravo matrica pozitivnega prava.

(5) NATURALISTIČNO PRAVOZNAVSTVO: oba, pozitivno pravo in življenjsko pravo sta dve stopnji socializacije implicitnega koda človeka kot SPECIEI NATURAE – ta kod je najgloblja raven, ki spočenja vse druge.

Temeljna predpostavka Northropovih in Milićevih izvajanj o vrednotah pa je in ostane, da vrednote izhajajo iz različnih človeških potreb, interesov, hotenj in namenov in da so te vrednote – kot retrodeterminacija – način klasifikacije in zadovoljevanja potreb, interesov, hotenj in namenov (to serijo lahko subsumiramo z imenom potrebe v funkcionalističnem pomenu besede), ki imajo obliko družbene zahteve, ta pa izhaja iz obstoječe družbene

formacije, in namen na te zahteve se opirajočega diskurza je adaptirati – readaptirati realne družbene odnose tej zahtevi. Tako se je polagoma konstituiral teoretično-praktični arsenal tehnično-političnih sredstev, katerih namen je odgovarjati na omenjene zahteve (op. 4) Skupok teh teoretičnih in praktičnih sredstev tvori ideološko „prvotno materijo“, ki je lahko in mora biti teoretično transformirana. Če je vsaka znanost znanost ideologije (Bachelard) – in mi smo v tem besedilu že ugotovili, da pripadajo vrednote redu ideologije –, potem „znanost o ideologijah“, ki je tudi znanost o „vrednotah“, ne more uiti temu zakonu: njen prvi predmet ni realnost, ki bi jo tvorile ideologije (vrednote) v različnih „naravnih“ oblikah, temveč ideološka teorija ideologij (vrednot). Družbene vede v svojem sodobnem stanju globalno producirajo to teorijo, in to lahko imamo za njihovo največjo teoretsko „koristnost“.

2.2. Glede na konsekvence Miličeve definicije vrednote, kakršne smo deducirali v 1.3. in 1.4., zlasti upoštevajo trojno povezavo normativnega vidika vrednot s teološkimi (dedukcija, inkluzija, naknadnost), lahko rečemo, da se v prejšnjem odločku (2.1.) povzete „Northropove“ teorije med seboj ne izključujejo, kot bi se po Northropovi sugestiji zdelo, marveč narobe: dopolnjujejo se in začitujejo eno in isto ideološko polje.

To trditve bi lahko še boljše ilustrirali s Kluckhohnovim pojmovanjem vrednot, ki se nanj Milič sklicuje.

Za Kluckhohna so vrednote vključene v okvir tistega, kar je domnevno dano po naravi (op. 5). Po njegovem mnenju sta v vrednotah in vrednostnih sistemih aktivni tako raven empirije kot raven normativnosti. Spoznanja ali verovanja, ki se nanašajo na dejstva, učinkujejo na normativna pojmovanja, tj. vrednote, vrednote pa učinkujejo na razlago dejstev (op. 6). Analogija s saussurovskim konceptom govorice (jezik/govor) se pravzaprav kar sama ponuja.

Po Kluckhohnu „faktični elementi“ ne preslikujejo realno obstoječih razmer in odnosov, temveč iz njih izvajajo sklepe tudi o tem, kaj je v realnosti možno. Ko bi ne bilo nobene razlike med obstoječim in možnim, tudi normativna stališča ne bi imela nobenega pomena. Pomen norme je potemtakem prav v izbiri in sankcioniranju ene od obstoječih možnosti (op. 7).

Tukaj izgine saussurovska analogija v mešanju ravni koncipiranja in obravnavanja: paradigma oziroma v saussurovski terminologiji „asociativno polje“ (sklepanje o možnem, ki je paradigmatična povezava klasično saussurovskega tipa: jonski steber – dorski steber – korintski steber) je zmešana z normativnostjo oziroma sistemom (kodom oziroma v saussurovski terminologiji „jezikom“).

Iz tega mešanja izhaja redukcija valentnosti („polisemije“) vrednostne strukture na binarizem. Alternativa se glasi: v skladu z vrednoto tj. normo pravilom ali ne. Toda v tem primeru gre za poseben „binarizem“, ki ga tvorijo privativne (+ –), ne pa konstantne opozicije (0 – 1).

Lahko torej rečemo, da je vrednota/vrednost pri Kluckhohnu enota istega epistemičnega polja kot vrednota pri Northropu in Miliču, vendar gre za nekoliko drugačno optiko in iz nje izhajajočo klasifikacijo:

(1) Kluckhohn definira aplikabilnostno polje vrednot kot „domnevno naravni“, se pravi dejansko kot kulturni okvir.

(2) Vrednote imajo pri Kluckhohnu a) raven čiste virtualnosti (normativni sistem oziroma kod) b) raven empirične realizacije (ravnanje oziroma obnašanje „v skladu“ z normami). Ti dve ravni sta v odnosu vzajemnega „učinkovanja“ oziroma „vplivanja“, ta odnos pa je bistveno manj formaliziran in zato bolj nejasen kot v lingvistiki in semiotiki odnos kod – sporočilo, kakor ga je definiral Jakobson, ali jezik – govor pri Saussuru in norma – raba pri Hjelmslevu. Tukaj lahko zastavimo problem te nejasnosti, ki je lahko posledica:

a) nepravilno koncipiranega odnosa obnašanje – norma, tj. nepravilno koncipirane vrednote;

b) resnične neopredeljivosti tega odnosa, in

c) beline koncepcije, ki prepoveduje eksplicitacijo odnosa zaradi nereflektiranega izhodišča samega diskurza o vrednotah.

V vsakem primeru pa se sistem vrednot ponuja kot semiotični metasistem.

Tu je tudi na mestu vprašanje, v čem obstoji tako imenovana aplikacija vrednostne norme:

Najprej lahko rečemo, da vrednostne norme ne obstajajo druge kot v aplikacijah in da so normativni seznam (zakoniki, etike) zgolj aplikacije na specifični ravni (op. 9). To pomeni, da je vsaka raven aplikacije artikulacija vrednot, se pravi, da je vsako obnašanje označevalec vrednote, medtem ko je norma njen označenec: vrednote torej lahko koncipiramo kot znak v saussurovskem in morrisovskem pomenu (op. 10).

2.3. Gornjo tezo lahko ilustriramo s primerom statusnih simbolov kot specifičnih realizacij normativnega sistema (ali več normativnih sistemov; po Saksidi nam družbeni status „pomeni mesto, ki ga posameznik zavzema na rednostni lestvici v družbi, to je oceno pomembnosti njegovega položaja, družbene vloge, ki se izraža v njegovi lastni oceni in v oceni referenčnih skupin“ (op. 11). Z drugimi besedami to pomeni, da je družbeni status učinek ocenjevanja po vrednotni lestvici (normativnem sistemu), ki ga izvajajo ocenjujoči (kot govorico govoreči) subjekti na specifični substanci – obnašanju. Družbeni status je torej vrednota, se pravi obnašanje/norma PAR EXCELLENCE. Kot tak je družbeni status križišče obeh kril klasične episteme, utemeljene na razumu kot volji: „Iz volje se porajajo dejanja, katerih znanost je EKONOMIJA, povzročajo jih želje, katerih znanost je MORALA; ti dve znanosti tvorita „umetnost vodenja dejanj in želja ali ZAKONODAJO – VLADANJE“ (op. 12).

Saksida pravi naprej: „V vsaki družbi skušajo posamezni sloji tudi navzven izraziti mesto, ki ga zavzemajo na lestvici. Temu namenu rabijo STATUSNI SIMBOLI, to je PREDMETI DEJAVNOSTI in NAČINI OBNAŠANJA (podčrtal B.R.), po katerih je mogoče takoj ugotoviti, kateremu sloju posameznik pripada.“ (op. 13).

Funkcija vrednot je – prav tako kot funkcija lingvističnih enot – znakov – diferenciacija (družbena, moralna, ideološka) in organizacija (členjenje, razrezovanje oz. artikulacije in povezovanje) polja izvrševanja „družbene zavesti“. Družbena zavest pa je pri Zolkiewskem (op. 14) definirana kot „mediativna sfera“ med družbo (realnostjo) in kulturo (osrednjo realnosti ali realnostjo), ki je pravzaprav odnos homologije med obema terminoma, kar le še stopnjuje podobnost s semioleškim pojmovanjem sistema oziroma koda. Druge (op. 15) smo pokazali nenujnost homologije in možnost drugačnega analitičnega postopka in naravo ideološke zapore, ki se manifestira kot simetrična dihotomija: teorija/praksa, kultura/narava, norma/obnašanje, označenec/označevalec itn. od infinitum.

Poleg realizacije vrednot v obnašanju v skladu z normativnim sistemom (s tem je spostavljena inkriminirana homologija), imamo opravka še z eno sorodnostjo med vrednostnim (normativnim) sistemom in govorico kot „masse parlante“, kakor jo je koncipiral Saussure: razlike, ki se utelešajo v obnašanju kot empirične razlike, so obenem „duhovne“ razlike, oziroma natančneje: so obenem razlike na ravni refleksije in avtorefleksije subjektov, na tej ravni pa se spostavljajo teološke tj. bistveno hierarhične (teološke) strukture. To pomeni, da se z artikulacijo vrednot členita simultano dve ravnini: ravnina vsebine (teološka normativna struktura) in ravnina izraza (obnašanje). Isto, le v drugi terminologiji, ki pa je linearno prevedljiva v saussurovsko, govori Saksida: „Formiranje statusnih razlik v statusnih simbolih, povezava statusa in statusnih simbolov s potrošnja ...“ (op. 16) pomeni pravzaprav simultano artikulacijo statusnih simbolov in statusnih razlik, obenem pa je nogoče izvesti iz gornjega navedka in iz njegovega konteksta, da je odnos med statusnim simbolom in samim statusom (statusno razliko) arbitraren in celo konvencionalen: statusni simbol je označenec statusa, medtem ko je statusna razlika njegov označevalec. Z drugimi besedami: status in z njim socialna razlika sta zaznavna samo prek statusnega simbola, najsi bo njegova substanca (etiketa, morala, potrošnja itn.) kakršna koli. Zveza med statusnim simbolom in socialno razliko je arbitrarna, se pravi zgodovinsko konvencionalna, prav tako arbitrarna je hierarhizirana zveza med statusi (op. 17).

Tako lahko razumemo naslednji dve precej nebulozni Miličevi trditvi:

„Vsaka dejavnost se na neki način in s pomočjo določenih sredstev vključuje v družbeno in naravno resničnost in se v njima srečuje z mnogimi determinističnimi odnosi“, in:

„Vsaka racionalna človeška dejavnost se mora ravnati po spoznanjih, ki zadevajo izkustvena dejstva. To je temeljni razlog, da spoznavni, izkustveni elementi vstopajo v strukturo vrednot in normativnih teorij.“ (op. 18).

Ce je res, da je družbeni status vrednota par excellence, potem je Saksida prišel mnogo dlje kot Milič pri razumevanju strukture vrednot kljub temu, da se ni lotil „vrednot nasploh“. Saksidovo izvajanje, ki smo se nanj prejle sklicevali, se namreč v celoti glasi: „Formiranje statusnih razlik, izražanje statusnih razlik v statusnih simbolih, povezava statusa in statusnih simbolov s potrošnja so v resnici SEKUNDARNI POJAVI, če jih gledamo genetsko. VEŽEJO SE NA PRIMARNO NASTALE RAZLIKE V DISTRIBUCIJI MOČI IN DOHODKA. So pa pomembni, ker utrjujejo obstoječo razloženost, onemogočajo nadaljno restrukturizacijo in v današnji situaciji povezujejo interese birokratov z interesi ostalih predstavnikov srednjih slojev.“ (Op. 19).

2.4. Ta napredek v primeri z Miličevim pojmovanjem vrednot se kaže predvsem v tezi, da je statusna (vrednostna) struktura sekundaren, se pravi deriviran sistem, ali z drugimi besedami, da je vrednostna struktura „dejansko“ transformirana in tudi deformirana neka druga struktura. V primeru posebne vrednostne strukture, v Saksidovem primeru gre pač za statusno strukturo, gre za transformacijo („odsev“) strukture družbenih proizvodnih odnosov. Lahko celo – z določenimi pridržki, ki predvsem zadevajo konceptualne intence Saksidovega besedila – rečemo, da gre za nakazovanje transformacijske označevalne prakse (o kakršni govori Kristeva v SEMEIOTIKI, op. 20), katere logika in razsežnosti so šele v stanju koncipiranja kljub močnim anticipacijam pri marksističnih klasikih in pri Freudu: pri obojih je dobil ta postopek ime DARSTELLUNG oziroma REPREZENTACIJA.

Vrednostni sistem torej reprezentira (ne posnema – imitira, mimira, temveč zastopa, lahko tudi na način imitacije ali mimesis) neki drugi sistem („družbeno ali naravno resničnost“). To reprezentiranje se lahko, ko gre za vrednote, dogaja kot „vrednostno razsojanje“; Milič pravi: „Družbeni pojavi so lahko predmet vrednostne ocene in kritike. Vsaka taka ocena se reducira – konec koncev – na vrednostno sodbo, v kateri je ena od premis kaka etična ali kulturna vrednota.“ (Op. 21.).

Miličevo „reduciranje ocene na vrednostno sodbo“ – nam se zdi Miličeva trditev nekoliko zabrisan pleonazem, kaj pa naj bi bila ocena, če ne vrednostna sodba, in je ni treba nič „konec koncev reducirati“ – pravzaprav pomeni, da bi lahko sam postopek apliciranja „etično kulturnih“ oziroma „duhovnih“ vrednot – in, ker gre za konvencionalno ideološko razmejevanje vrednot na „duhovne“ in „neduhovne“ ter „etično kulturne“ in „neetično kulturne“, najbrž vseh vrednot – imenovali vrednostno razsojanje. (op. 22).

Vrednostno razsojanje bi bilo tedaj konstituiranje vrednote in prav v tem konstituiranju lahko razberemo novo analogijo s saussurovskim znakom.

(1) vrednostno sodbo lahko definiramo kot vez, ki v vrednoti povezuje obnašanje z normo, kar postane bolj očitno, če notiramo: vrednota = obnašanje/norma, pri čemer je vrednostna sodba notirana kot algoritemska črta;

(2) v saussurovskem znaku (označevalec/označenec) je pomenjenje tista vez, ki povezuje obe krili znaka v označevalno enoto.

Očitno je torej, da je vrednota pojav, ki sodi vsaj v pomensko območje koncepta znaka v širšem pomenu besede, kar pomeni, da je lahko identična z enim od členov niza simbol, indic, signal, simptom, ikona, znak v ožjem pomenu besede. Mnoge doslej ugotovljene lastnosti pa

uvrščajo vrednote v razred znakov v ožjem pomenu besede (arbitrnost vrednostne sodbe, tj. vez med terminoma vrednote, kombinatorika, sistematičnost, hierarhičnost); vendar obstaja tudi nekaj indikacij, ki je sicer ne odtujujejo znaku, jo pa vendarle približujejo signalu (kot na primer kibernetične enote ali prometni znaki uravnavajo delovanje „subjektov“ v svojem vplivnem območju). Milič pravi, da so etično kulturne vrednote „najtesneje povezane z različnimi oblikami delovanja posameznikov, družbenih skupin, organizacij in skupnosti. Vrednote dajejo temu delovanju smotre, določajo pomembnost različnih možnih smotrov, h katerim bi se lahko usmerila dejavnost, postavljajo norme idealnega in dovoljenega obnašanja v različnih oblikah dejavnosti in v različnih okoliščinah ter vplivajo na pomen, ki ga pripisujemo posameznim družbenim pojavom“ (op. 23).

Ta Miličev opis funkcioniranja vrednot pomeni, da vrednote spostavljajo tako zunanjo (tehnično) kot notranjo (ideološko) teleologijo „delovanja posameznikov, družbenih skupin, organizacij in skupnosti“, prav ta dvojnost teleološke strukture pa presega definirano območje signala: signal PER DEFINITONEM evocira določeno označevalno relacijo, sam pa ne vsebuje nikakršne signifikativne relacije, kar pomeni, da ga ni mogoče kombinirati v izjave in tekstualne enote. Sistem, ki obvaljuje signale, je lahko kod, ne more biti jezik. Signali nimajo diskurza in so diskontinuirani. (op. 24).

2.5. Milič po funkciji in kriteriju identificira vrednostno strukturo in „splošno normativno teorijo“, kar pravzaprav potrjuje naše teze o različnih ravneh realizacije normativnih sistemov v optiki „klasične episteme“: po Miliču se tako z „vrednostnim sistemom“ kot z „normativno teorijo“ /podobno kot se jezik realizira z govorom/ realizira sistem norm („vrednostna lestvica“, kod). Po Miliču morata „vsak vrednostni sistem in splošna normativna teorija odgovoriti na tri vprašanja, ki jih – kolikor normativna teorija ne želi zgubiti racionalnega odnosa do resničnosti in v zvezi s tem svoje učinkovitosti v praktičnem življenju – ni mogoče obiti in na katera so možni samo faktično teoretični odgovori. To so naslednja vprašanja (1) kakšne so objektivne lastnosti resničnosti, v kateri se dogajajo človeška ravnanja ali v katero se hočejo uesti... (2) analiza tistega, kar lahko človeška dejavnost doseže v objektivnih razmerah določene zgodovinske situacije. Obenem pa odkrivanje obstoječih možnosti, ki jih vsebuje objektivna situacija, ne izhaja neposredno iz njenega faktičnega opisa, marveč zahteva največjo stopnjo miselne ustvarjalnosti... (3) ugotavljanje rezultatov dejavnosti, ki je v skladu s takimi vrednostmi“ (op. 25). Oglejmo si njihove implikacije, preden upravičeno proglasimo ta „vprašanja“ za iluzionistična in ideološka.

(1) Prvo „vprašanje“ implicira presupozicijo in postulat obstoja resničnosti „z objektivnimi lastnostmi“, ki je topos realizacije normativnega sistema oziroma „aplikacije“ vrednot – brez dvoma gre za tako imenovano socialno resničnost (op. 26).

(2) Drugo vprašanje implicira presupozicijo možnosti za „človeško dejavnost“ po sebi, ki so „objektivna lastnost“ resničnosti iz prejšnje točke in ki niso v odnosu eksistenčne odvisnosti do „mislne ustvarjalnosti“, temveč jih ta „ustvarjalnost“ odkriva – se pravi, ne gre za ustvarjalnost, ki bi ustvarjala EX NIHILO, temveč za tako ustvarjalnost, ki prihaja EX NIHILO, v nobenem primeru pa te ustvarjalnosti ni mogoče enačiti s transformacijskim delom, čeprav je prav nadomestnik (tenant-lieu) tega dela, ki transformira eno („prvotno“) materijo (realnost v drugo materijo) realnost („produkt“): z „največjo stopnjo miselne ustvarjalnosti“ se v „resničnosti“ z omenjenimi „objektivnimi lastnostmi“ nič ne spremeni.

(3) Tretje vprašanje presuponira neposredno primerljivost normativnega sistema in realizacije vrednostne strukture (to so „rezultati dejavnosti“), ki je lahko utemeljena le na analogiji ali na homologiji (op. 27).

Prav v teh „vprašanjih“ in konsekvencah, ki iz njih izhajajo, se izkaže deficitarnost Miličeve „teorije“ etično kulturnih vrednot: „prava“ realnost je empirična realnost: „objektivna lastnost“ so empirično obstoječe lastnosti, ki jih sicer res lahko ugotavljamo, so pa kot lastnosti „prave“ realnosti neodvisne od spoznavanja; spoznavanje je reducirano na prepoznavanje, opisano kot „najvišja stopnja miselne ustvarjalnosti“, kar le akcentuira revščino deskripcije.

Navzoča je tudi iluzija neposredne linearne (analogne ali homologne) primerljivosti sistema in realizacije /predominanca metafore/, ki je celo v klasični strukturalni lingvistiki in semiologiji že formaliziranem „materialu“, kjer je formalizacija realizacijskega postopka laže formulirati in je relevantni znanstveni diskurz sam že visoko formaliziran, ni mogoče zagovarjati.

Relacija resničnost–nesamovoljnost je v empiristični percepciji tavtološka: resničnost = nesamovoljnost. Na diskurzivni izotopiji je figurirana kot VERIFIKACIJA (aplikacija v realnosti). Ta verifikacija se dogaja z „dekompozicijo“, ki zakriva navzočnost/odsotnost „prvih elementov v verigi sodb“. Na „mistični“ (teološki) izotopiji se verifikacija pojavlja kot vrnitev k originalni naravi (nesamovoljnosti), agens tega povratka je „spomin“ (op. 28).

Skratka: z Miličevimi „tremi vprašanji“ si ne moremo veliko pomagati, rabijo nam lahko le za negativno opredelitev našega projekta.

2.6. Po Jakobsonu lahko govorimo o šestih temeljnih funkcijah semiotičnega sistema (op. 29), in ker smo doslej ugotovili dovolj analogij med vrednostnim in semiotičnim sistemom, da lahko prvega razložimo kot drugega, veljajo Jakobsonove ugotovitve tudi za sisteme vrednot. Gre za naslednje funkcije:

(1) za REFERENCIALNO FUNKCIJO, ki je temelj vsake komunikacije, saj definira relacije med sporočilom in predmetom, ki se nanj sporočilo nanaša;

(2) za EMOTIVNO FUNKCIJO, ki definira relacijo med sporočilom in oddajnikom;

(3) za KONATIVNO ali INJUNKTIVNO FUNKCIJO, ki definira odnose med sporočilom in sprejemnikom, pri tem je namen vsake komunikacije – doseči reakcijo sprejemnika;

(4) za **POETICNO** in **ESTETIČNO FUNKCIJO**, ki definira relacije med sporočili in v sporočilih: referens sporočila ja namreč vsaj „delno“, vsaj na neki način tudi sporočilo samo, to je po Jakobsonu najbolj očitno pri umetnostih, ko sporočilo preneha biti instrument komunikacije in postane njen objekt (op. 30);

(5) za **FATICNO FUNKCIJO**, ki uveljavlja, združuje in ustavlja komunikacijo; gre za tako imenovane „retorične vložke“, ki so za denotacijo brez pomena in zvišujejo redundantnost sporočila, za konotacijo pa so polni pomena; in

(6) za **METALINGVISTIČNO FUNKCIJO**, ki definira pomen znakov, ki bi jih sprejemnik utegnil ne razumeti (posebni poudarki, interpretacije in podobno).

Če hočemo te funkcije „konkretizirati“ oziroma „priređiti“ za vrednote in njihove sisteme, moramo znanstveno formalizirane semiotične termine nadomestiti s pogovornimi in deskriptivnimi (op. 31); tak prevod bi se glasil:

sporočilo = vrednota, percipirana (realizirana) v diskurzu (realnosti), ki ni na isti ravni kot empirična („družbena“) realnost obnašanja;

komunikacija = postopek primerjanja in razbiranja vrednote (sporočila);

sprejemnik = raven obnašanja kot empirična („socialna“) realnost;

oddajnik = raven normativnega sistema oziroma diskurza, v katerem je ta sistem zajet in eksplicitiran;

znak = vrednota kot obnašanje/norma;

referens = konkretni rezultat obnašanja, predpisan z normo;

pomen = teleološki smoter oziroma element vrednostne teleologije.

2.7. Pojem družbene komunikacije označuje relacijo med ljudmi in tako relacijo med oddajnikom in sprejemnikom. Družba je v tej optiki sistem relacij med posamezniki, skupinami itn., katerega namen je razmnoževanje, obramba, menjave, produkcija itn. Za ta namen mora biti položaj posameznika v skupini (družbeni status) in skupin v skupnosti označen; to je doseženo, kakor nam je pokazal Saksida, s statusnimi simboli, ki pa imajo v semiotiki konceptualne opredelilive: to so insignije in oznake; kot smo že ugotovili, pripadajo insignije in oznake – če so družbeni statusi vrednote – redu realizacije normativnih sistemov: vrednota kot znak je tako sestavljena iz dveh vrst drugih znakov, ki igrajo v njej vlogo označevalca in označenca: element obnašanja (insignija ali oznaka), ki pripada avtonomnemu semiotičnemu redu, se lahko simultano artikulira z normo, ki je prav tako element avtonomnega semiotičnega sistema. To, kar ju povezuje – Saksida govoro o sekundarnosti, tj. o deriviranosti strukture družbenih statusov – je vdelava enega sistema v drugega, in sicer: (1) sistema obnašanja kot konotacije in (2) normativnega sistema kot denotacije/metagovorice vrednostne strukture (diskurza vrednot).

Tako funkcionira vrednota kot element vsaj dveh sistemov obenem, obenem pa ima vrednostna struktura vsaj dva aspekta:

(1) govorimo lahko o **TAKSINOMIJI VREDNOT**. Literarne vrednote sodijo na primer v razred umetniških vrednot, te pa v razred kulturnih vrednot itn. Taksinomični sistem torej integrira vrednote/znake v sisteme nujnih, enosmernih in inkluzivnih relacij.

(2) Obstaja pa tudi nekaj, kar bi lahko po lingvistični analogiji imenovali **LEKSIKALNI SISTEM**: v tem sistemu so vrednote/znaki v odnosih intesekcije, ta sistem vsebuje obenem pomen in informacijo, kar pomeni, da leksikalna normativnost, kolikor jo lahko apliciramo na vrednote in njihove strukture, ni „detajlna“, temveč „splošna“, z značajem „pretežnosti“ tj. veljave, omejene na posamezna družbena oziroma kulturna okolja).

Pri vrednotah lahko govorimo tudi o medijih, pri čemer pojem medija implicira substanco vrednote/znaka in nosilca te substance, kar bi ustrezalo meluhanovski konceptiji medija. Vemo, da so narava, struktura in funkcija semiotičnega koda (normativnega sistema) tesno povezane z medijem (ni vseeno, KAKO se izvršuje „utelešenje“ vrednostnih norm) (op. 32). To pomeni, da se vrednostna norma lahko realizira, tj. se z določenim segmentom obnašanja artikulira v vrednoto le v primeru artikulabilnosti obnašanja kot smiotične substance, ki po funkciji ustreza fonični substanci pri konstituiranju govorice oziroma pri realizaciji jezika z govorom. Z drugimi besedami: skozi „človekova dejanja“ oziroma skozi diskurz, ki ga lahko prištevamo med taka dejanja, moramo razbirati vrednostne norme, sicer ni mogoče govoriti o vrednotah. Vrednote obstajajo na način obnašanja (dejanj, diskurza), normativni sistem je dostopen in ga je mogoče (re)konstruirati le prek tega obnašanja, ki ga beremo kot znakovne sintagme, podobne lingvističnim sintagmam, ki tvorijo raven lingvističnih realizacij oziroma raven govora.

Normativni sistem je vrednostna kodifikacija (op. 33), in je tako merilo oziroma „lestvica“ obnašanja. Vsaka kodifikacija pa je, popularno rečeno, „sporazum“ med uporabniki znaka/vrednote, ki priznavajo relacijo med označevalcem/obnašanjem in označencem/normo ter jo upoštevajo pri rabi znaka/vrednote. Ta relacija, se pravi pomenjenje/presoja, je konvencionalna. Čim bolj razširjena in natančna je konvencija, tem bolj je znak/vrednota kodificiran. Kodifikacija pa je proces, ki lahko poteka v dve smeri: naraščča in upada, odvisno od narave in ekstenzije konvencije, ki determinira empirično naravo posameznega tipa znaka.

Lingvistični znak na primer je visoko kodificiran, ker je pomenjenje arbitrarno in konvencionalno; zaščitni znak kakega podjetja je manj kodificiran, ker konvencija nima zadostne socialne ekstenzije in ker po navadi simulira motiviranost – mimira dejavnost podjetja.

Motivacijo lahko definiramo kot naravno relacijo med označevalcem in označencem, se pravi kot relacijo, ki je v njuni naravi: njuna substanca (v Hjelmslevovem pomenu) ali njuna forma. V prvem primeru je relacija motivacije analogna, v drugem primeru pa homologna (ali, v prvem primeru je relacija „zunanja“, v drugem pa „notranja“). Analogija je lahko metaforična

ali metonimična, odvisno od tega, ali imata označevalec in označenec skupne lastnosti ali pa sta povezana s stikom (kontingenco). V najpopolnejši obliki je analogija specifična reprezentacija v že opisanem pomenu (primer zgoraj 0.2.4).

Motivacija seveda ne izključuje konvencionalnosti.

Pri vrednotah imamo opravka tako z arbitrarnostjo kot z motivacijo: pojavitev ene ali druge je bolj odvisna od aspekta proučevanja kot pa od „prave narave“ vrednot in njihove organizacije. Poleg alternative arbitrarno – motivirano prideta pri obravnavanju vrednot v poštev še oba tipa analogije (metafora/metonimija) in homologija. O tej problematiki bomo še govorili v nadaljevanju besedila.

Če v splošni smiotiki razlikujemo dva splošna tipa kodov: tako imenovane „objektivne logične kode“ in „subjektivne estetske kode“, katerih učinke in implikacije lahko po Guiraudu (op. 34) pokažemo z naslednjo tabelo:

| | | | |
|---------------------|---------------|--------------|------------|
| objektivni log. kod | eksistenca | delovanje | vrednost |
| subjektiv. est. kod | insignije | signali | znanost |
| | načini, rabe, | rituali, | umetnosti, |
| | obnašanja | slavje, igre | literature |

lahko normative vrednostne sisteme uvrstimo v oba tipa, čeprav so značilnosti drugega vsaj na prvi pogled bolj očitne. To pomeni, da sega podobnost med strukturo vrednot in govorico v lingvističnem pomenu še globlje: struktura vrednot obsega prav tako kot govorica „dva velika tipa znakov“ in ima „dvojno funkcijo“: razumljivost in izraznost („emocionalnost“, „čutnost“ itn.). Prva funkcija zadeva „objektivno zaznavanje zunanjega sveta“, katerega elemente „zapira razum v relacijski sistem“; druga funkcija zadeva „intimno občutje“, ki „gane dušo ob pogledu na realnost“ (op. 35).

Logični znak je zato arbitraren in homologen, saj pomeni formo, ne pa substance (v Hjelmslevovskem pomenu), medtem ko je estetski (emocionalni) znak ikoničen in analogen (tj. metaforičen ali metonimičen).

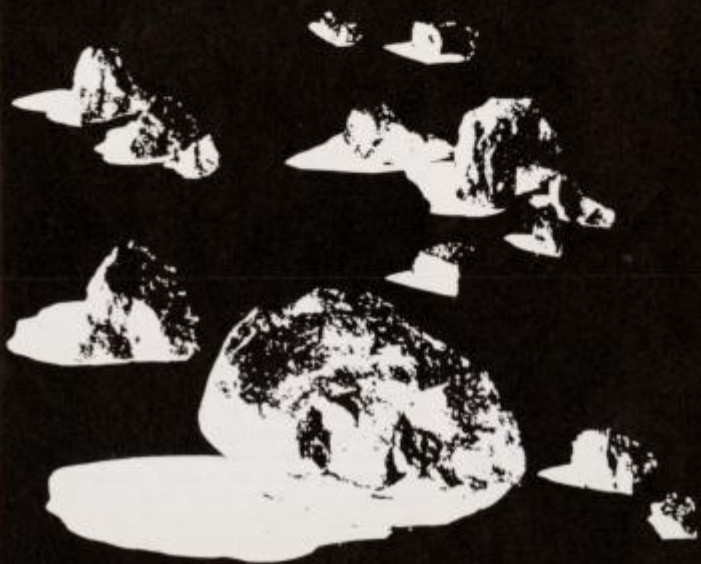
Normativni sistem vrednot ali „vrednostna lestvica“ sodi med tako imenovane družbene kode, ki so pravzaprav aspekt organizacije in pomenjenja družbe. Njihovi označenci so konec koncev ljudje, skupine, njihovo početje in relacije med njimi. Človek je pri tem nosilec in substanca znaka, je obenem označevalec in označenec; dejansko je človek znak, torej konvencija (pravimo, da je človek vrednota). Družbeno življenje je s tega – humanističnega – vidika igra, v kateri posamezni „subjekt“ igra lastno vlogo.

(se nadaljuje)

1. V Milić, op. cit., str. 266.
2. Cf. J. Needham, *Human Law and the Laws of Nature in China and the West*, Oxford U.P., 1951; id. *The Chinese Science and the West*, Allen Unwin Ltd., 1969.
3. Cf. F.S.C. Northrop, „Cultural Values“ in: A Kroeber ed., *Anthropology Today*, Chicago U.P., 1953, str. 668–681, in id., *Ideological Differences and the World Order*, New Haven, Yak U.P., 1949; cf. tudi H. Kelsen, *General Theory of Law and State*, Harvard U.P., 1946.
4. Cf. T. Herbert, „Reflexions sur la situation theorique des sciences sociales et, epcialement, de la psychologie sociale“, *CAHIERS POUR L'ANALYSE* 2, str. 174–203.
5. Cf. Cl. Kluckhohn – F.L. Strodtbeck, *Variations in Value Orientations*, Row, Peterson Co., 1961, str. 391–392.
6. *Ibid.*, str. 391–392.
7. *Ibid.*, str. 411.
8. Tukaj pojem „norma“ ni identičen s konceptom „norma“ pri Hjelmslevu.
9. Zavedamo se seveda fenomenološkega idealizma tega pojmovanja, vendar je to razpravljanje nujno, če hočemo razumeti razsežnosti vrednot kot fragmentov ideološkega (ideoloških) diskurza (diskurzov).
10. Cf. Ch. Morris, op. cit., str. 256.
11. S. Saksida, „Potrošnja in statusna stratifikacija“, v P. Jambreč et. al. eds., *Izbor socioloških razprav*, DZS, Ljubljana 1970, str. 129.
12. Cf. F. Rastier, op. cit., str. 13.
13. S. Saksida, *srt. cit.*, str. 129.

14. Cf. S. Żolkiewski, „Sociologie de la culture et semiotique“, v: J. Kristeva et al. eds., *Essais de semiotique*, Mauton 1971, str. 121, v zvezi s kritiko pojmovanja Żolkiewskega cf. B. Rotar, „Sociologija kulture in semiotika“, *Problemi-Razprave* 121-122, str. 50-74.
15. Cf. cit. čl. v *Problemih-Razpravah* 121-122 in id., *Sociološka konceptualizacija semiotične analize likovnih formulacij*, FSPN, 1973, Ljubljana 1973, str. 138-192.
16. S. Saksida, art. cit., str. 131.
17. „DOBRE MANIRE in NAČIN ŽIVLJENJA sta znaka, s katerima posameznik manifestira pripadnost skupini. Poznavanje in upoštevanje RAB ga identificirata kot „svetovljana“ ali „domaćina“...“, P. Guiraud, *La Semiotique*, str. 109.
18. V. Milič, op. cit., str. 267. V zvezi z Miličevo „nebuloznostjo“ pa:
 (1) Kaj je to, iz česar sestoji „družbena in naravna resničnost“, če že ne iz dejavnosti in iz mnogih determinističnih odnosov? Zato ta trditve pomeni le, da je a) vsaka dejavnost nujno determinirana; da je b) vsaka dejavnost nujno v odnosu do drugih dejavnosti – tako ohlapno, da je že nepomembno;
 (2) racionalnost potemtakem izhaja iz empirije (kako to počne, ni pojasnjeno); to pomeni, da mimo empirične („izkustvene“) realnosti ni druge zaresne realnosti oz. so vse druge iz nje izvedene ali pa so preprosto izmišljene, so torej nepravre, predvsem pa „iracionalne“ realnosti (v prebiranem kontekstu je to isto kot mistične) in njim ustrezajoče dejavnosti. Naivnost obravnave trditve bi lahko ilustrirali in karikirali takole: spoznanje „izkustvenega dejstva“ KAMEN je fiksirano v besedi/pojmu „kamen“; beseda/pojem „kamen“ je potemtakem racionalna!? Kako šibek je ta temeljni razlog za epistemične in gnoseološke funkcije „vrednot in vrednostnih teorij“, najbrž ni treba posebej razlagati.
19. S. Saksida, art. cit., str. 131-132.
20. Cf. str. 12-13, 27 in 44-45.
21. V. Milič, op. cit., str. 255.
22. „Med sodbo in zaznavo obstaja relacija recipročne odvisnosti: presojava lahko le različne mblī (pogoji obstajanja sodbe); ideje lahko razlikujemo le s sodbami (pogoji obstajanja zaznave kot spoznanja)“, F. Rastier, op. cit., str. 53.
23. V. Milič, op. cit., str. 255.
24. Cf. L. Prieto, *Principes de noologie*, Mauton, 1964 in id., *Messages et signaux*, P.U.F. – S.U.P., 1966.
25. V. Milič, op. cit., str. 267-268; aplikacija vrednot „je postopna, dogaja se prek mediatorja, rabe, ki se pojavlja kot pozaba popolnosti. Relacija se zdi razstavljiva na: V NON V (resnica narava; pomeni hierarhično relacijo, op. B.R.), nato NON V NON V (narava č zmotā); pozaba omogoča prehod od NON V k NON V (od narave k zmoti). Dejansko se lahko manifestira kot raba, ki je: „vir vseh naših napak“, „olajšuje in pospešuje“ intelektualne operacije, čeprav jih „veliko število ostane neznanih“. (Tracy, *Elements de L'ideologie*, t.l., str. 417); F. Rastier, op. cit., str. 74.
26. O družbeni resničnosti kot po pojavu SUI GENERIS smo ob problematiki „klasičnega“ odnosa kultura/narava – pri čemer vsebuje kultura „vrednote“ kot modele oz. vzorce obnašanja – razpravljali v članku „O problematiki predmeta humanističnih in/ali družbenih ved, zlasti kulturne antropologije in sociologije kulture“, *Problemi-Razprave* 116-117, str. 80-112.
27. „... resničnost verige sodb je bila funkcija:
 – uniformnosti presojanih idej: vse morajo biti identične po ekstenziji;
 – regularnosti sodb: relacija je zmeraj identična sebi; potrebno je še, da ugotovi regularno razliko (reda preproste ideje) med členi vsakega para presojanih idej“. F. Rastier, op. cit., str. 57-58.
28. Cf. F. Rastier, op. cit., str. 72.
29. Cf. R. Jakobson, *Essais de linguistique generale*, Ed. de Minuit, 1963.
30. Nekaj podobnega smo za posebno vrsto likovnih formulacij ugotovili tudi mi v LIKOVNI GOVORICI, DŽS, Ljubljana 1972.
31. „ODDAJNIK in SPREJEMNIK: če je junak oddajnik, je razred oddajnika NON V (narava). Človeštvu, ki je oddajnik, so pripisane lastnosti, ki omogočajo, da ga situiramo v razred V (resnice); dejansko mu je priznana univerzalnost (v3) (od tod projekt univerzalnega jezika); „njegova negibnost je presupponirana za vso zgodovino“. F. Rastier, op. cit., str. 78.
32. Cf. P. Guiraud, op. cit., str. 20, cf. tudi M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York, 1964.
33. „Kod je asimilacija neznanega znanemu, ki daje neznanemu strukturo – z njo pa tudi pomen znanega“ (v zvezi z mantikami); *Ibid.*, str. 73.
34. *Ibid.*, str. 47.
35. *Ibid.*, str. 79.

ESEJISTIKA



OJDIP, SFINGA IN DIONIZ

Abstraktno mišljenje je znanost podedovala od starih Grkov. Kaj se je godilo v stari Grčiji, ko je ta kvaliteta mišljenje nastala, o tem govori bajka o Ojdipu, ki jo imamo ohranjeno v vzornih Sofoklovih tragedijah „Kralj Ojdip“ in „Ojdip v Kolonu“. Tragedijo Ojdipove duše doživlja subtilno vsak Evropejec in vsak Zemljan, ki je vključen v civilizacijo, kajti to mišljenje je z orožjem, tehniko in ekonomijo, v kar se je prešla njegova moč, zavzelo svet. V človeku je tako uhojena, da se pač ne godi s krvjo iz očesnih votlin in z božansko katarzo te krvi, ko je bil Ojdip vzet med bogove, ampak je žrtev vida odkupljena z eno od duševnih dram v življenju, prestop k bogovom pa s posplošno pravico do individualne svobode.

Sokratova smrt, čeprav še tako pomembna za nas, poraja v nas bodisi občutek, da nismo v sebi osvestili vesti, za katero se je Sokrat žrtvoval in podal v smrt, bodisi občutek, da je bil Sokrat nihilist in posebnež, norec in skrajnež, ki je pred nami zaigral svojo individualno sceno. Prikirva nam jasnost, zakaj je to storil, kot da je hotel od nas, da sami pridemo do spoznanja modrosti njegove poti. Nasprotno pa nam je Ojdip lahko popolnoma jasen, če slike, v katerih se bajka pripoveduje, primerno „prevedemo“, to je *abstrahiramo* z razumom.

Ojdip se kot herojska figura dvigne iz „črede“ ljudi v hipu, ko se odloči za razjasnitev svojega porekla. Potem ko so mu razjasnitev odkreklji njegovi krušni starši, ki jih je imel za svoje, ga je razjedal sum, zaradi katerega ni bil več o ničemer gotov. Zato se je sklenil obrniti na Delfe, k bogu Apolonu. Tu je lahko na kamnu pred svetiščem prebral izrek: „Spoznaj sebe!“, potem pa mu je Pitija, Apolonov medij, razodela tajnost njegove usode. Čeprav jo je vprašal po svojem izvoru, je bil njen odgovor drugačen, kot je pričakoval. Še nedoraslemu mladeniču ni bilo mogoče raztolmačiti božjih besed. Odgovor, ki ga je pričakoval, se je navezoval na meje, v okviru katerih je postavil vprašanje o svojem poreklu. Te meje so bile meje *njegove* pameti, Pitijino razodetje pa jih je preseglo, ker mu je odkrivalo nekaj kozmičnega, usodo, ne pa sveta človeške pameti. Usoda pa je v resnici nekaj celovitega, kar se razreza od rojstva do smrti in še čez oba mejnika življenja. V razodetju Ojdipove usode je bil torej nedvomno skrit tudi odgovor na Ojdipovo vprašanje, toda jezik bogov zahteva od človeka določeno zrelost, da ga ustrezno osvetli v svoji zavesti. V Ojdipovi duši je torej bilo nekaj, zaradi česar bogovi ne objavljajo resnice neposredno, ampak se morajo posluževati človeške razumske zrelosti, to pa bi pomenilo določenih življenjskih izkušenj, po

katerih se v človeku zrcali svet oziroma narava kot odsev v njegovi zavesti. Ta odsev je osveščenost narave v obliki misli, razuma, ki iz sveta *avstrahira* (izvleče) miselne zaključke, zakone. Ta, od narave, od sveta, od kozmosa iztrgani del človeka, se kaže v človeku kot nekaj posebnega, samosvojega, drugačnega od rastlin in živali, razlikujočega se celo od človeka do človeka, in je njegova individualnost.

Ojdip kot mladenič ni bil toliko razvita individualnost, da bi v celoti *razumel* razodetje svoje usode, vendar pa je tudi že imel toliko zrelosti (razuma) v sebi, da je sprejel izziv, naj spozna sebe, svojo usodo, usodo človeka in svojo smislovojsvo v nasprotju s „čredo“ ljudi, ki istovetijo sebe s skupno usodo svojega plemena ali rodu ali družbenega stanu. V svojem razumu je presegel splošne meje razuma ljudi, ni pa dosegel tolikšne individualnosti, tolikšnega odseva sveta oziroma narave v svojem razumu, da bi v njem bilo tudi prostora za veličino božanskega in kozmičnega. Ker pa je sprejel izziv, ko je namreč sklenil držati svojo usodo v svojih rokah, ko je namreč sklenil preprečiti katastrofalno napoved usodnega uboja očeta in krvoskrunstva z materjo, je sklenil svoj razum enačiti z „bogom“. To pa ga je povedlo na trnovo pot, po kateri je bil postopoma uveden v skrivnosti „nadčloveškega“, ki je v njegovem razumu ustvarjalo božanski razum in ga naredilo za heroja intelekta in individualnosti, v katero se je izlila človekova kozmičnost. V tem smislu ga lahko primerjamo z božansko močjo Herakleja, če Heraklejevo fizično nadomestimo z Ojdipovim intelektom, v obeh pa se kaže ista tragičnost težnje po učlovečenju božanskega.

Dotakniti se moramo delikatnega ezoteričnega izreka „V začetku je bila beseda“, ki ga nahajamo v jasni obliki v hebrejskih svetih knjigah. Kadar trdimo, da je bila materija pred idejo (besedo), in to trdimo upravičeno, se naša trditev ne more nanašati na ta ezoterični izrek. V našem primeru ima beseda pomen pojma, ki mu je vsekakor prej potrebna materija, da iz nje izvleče njen miselni, abstraktni odsev v človeku. V primeru ezoteričnega izreka pa pojem „beseda“ ne samo ne moremo nasloniti na materialni svet, ampak jo moramo razumeti tako, kot da človeški razum „izvleče“ ta pojem iz „duha“, iz neke „materije“, ki ni materialna. V antični Grčiji je ta plast realnosti bila nekaj konkretnega in zanjo še ni obveljal dvom kakor v času dekadence grške kulture in v vsej dobi novega veka. Prav Ojdip pa je storil prvi korak tega dvoma.

Apolonova objava Ojdipove usode je

imela pomen ezoterične „besede“. Vendar pa, kakor smo nakazali, tudi jezik bogov kakor narava sama uporablja v človeku razum, torej se oblikuje v njem kot abstrakten pojem ter ravno tako kot materialnost govori v „jeziku človeka“. Pitija je torej govorila v človeškem jeziku, sam božanski jezik pa je ostal njena svečeniška „skrivnost“, ki jo je izročala edinole posebej za to vpljani učenci, Pitiji – naslednici. Kdor ni bil vpljan v skrivnost, temu ni preostalo nič drugega, kot da si Apolonovo objavo v Pitijinem izreku raztolmači po svoji človeški pameti.

Zdaj smo pri jedru razodetja Ojdipove usode. V človeškem jeziku je „uboj očeta“ stvarcn zločin, „razmerje z materjo“ pa stvarno krvskrumstvo. Vse to, kot vemo, se je Ojdipu tudi zares zgodilo. Kaj pa ezoteričnost tega razodetja? Ustavimo se že pri sami besedi „mater, – tris“ (gr. μήτηρ-τρὶς, dorsko μάτηρ, iz katere tudi izvajamo besedo materija. V skladu s tem, da je bila Grkom duhovnost vendarle še dokaj otipljivega, predpostavljamo, da so v vsej materialnosti videli tudi nekaj *znega*, kakor so na primer v besedi „zakon“ (νόμος) videli ne samo pojem, ampak tudi določeno „bitje“, življenje, ki je bilo vseprisotna avtoriteta. V tem smislu materija in „duh“ nista bila ločena. V Apolonovi objavi je mati pomenila tudi to, kar „občutimo“ v metafori „mati narava“. Še primerneje bomo „upojmili“ apolinimost, ezoteričnost te besede, če jo opredelimo kot „naravni razum“ ali kot „naravno mišljenje“. Bistveno za Ojdipovo človeško pamet je bilo to, da se je v njem kot mladeniču še vsa vezala na tisto mater, iz katere je komaj izšlo njegovo telo, v naročju katere je še zmeraj raso njegovo mišljenje kot naravno, kot odsev konkretnega, materialnega sveta. Če se spomnimo na Platonov Eros, ki vodi človeka k spoznanju resnice, je Ojdipov eros razmerje njegove pameti s čutno otipljivostjo, materialnostjo, dojemljivostjo za tostransko življenje, ki je Grkom nasploh veljalo več kot „sence v Hadu“. Prav zato je v bajki Ojdip najdenec, kajti najdenec so bili „božji otroci“, otroci Demetre, božanske matere, in vnaprej določeni za heroje. Ojdip sicer še ni mogel vedeti za svojo „pravo mater“, „duhovno“ mater, še posebej pa ni tega mogel vedeti, ker s svojo mladeniško materialno logiko ni razpoznal v vsaki, kateri koli človeški materi „božansko rodnico“ materialnega sveta. Torej ni bil več jasnoviden in ni več videl „duha“, ker je bil njegov razum suh, intelektualističen.

V Demetrimem kultu elevzinskih misterijev je Demetra mati, Zevs pa oče sveta. Če abstrahiramo ti dve sliki, lahko rečemo Zevsu „dynamis“, sila stvarjenja, moč, Demetri (Δμητριάς) pa maternica, uoblikovalka sile, načelo stvarjenja. Obadva sta absolutno duhovna, nedotaknjena od materije, kateri se približa in v katero vstopa šele njuna hči Persefona. Ta je nosilka sile in oblike in ju uteleša na Zemlji kot letni časi in življenje – ker pa se najprej pokaže na spomlad, je postala boginja pomladi in v zvezi s tem boginja poljedelstva. Prvotno je „duša sveta“, kakor so jo „videli“ v doktrino posvečeni svečeniki, ljudstvo pa ji je obešalo ljudske atribute. Kolikor bolj se Persefona

zapleta v materialni svet, toliko bolj se njena „duša“ odvraca od „neba“, dokler je naziadnje ne ugrabi Pluton, Hades, bog podzemlja. Zensko načelo, ki izhaja iz Demetre, preseže ravnotežje z Zevsovo moško silo, ki stvarstvu daje moč obstoja, njeno dušo prično preganjati Titani, vse dokler se ne izgubi v podzemlju, v območju smrti. (Imenujejo jo ne samo boginjo rojstva, ampak tudi smrti, ker je življenje „dušo“ iz „neba“, privezala na meje materije.) Zato ji je potrebna rešitev, za katero se zavzame Zevs ter približa svojo stvariteljsko moč materiji po sinu Dionizu. Ta se dvakrat poda na pot rešitve „duše sveta“. Ko prvič prinese božansko silo, ki naj „dušo“ dvigne nazaj na Olimp, ga raztrgajo Titani ter vržejo v ogenj. Inkarnira se v elementih fizičnega sveta. Prvotna božanska enost se razdeli v tistočih drobcih materije, ki jim je Persefona vtila „dušo“, individualnost. Po starem so elementi zemlja, voda, zrak, ogenj. Iz pepela Dionizove žrtve nastane človeštvo, v dimu (etru kot petem elementu) pa se svetu manifestira lepota, ki Persefoni okraši bivališče. Le srce, ki je ostalo v Zevsu, Titani niso mogli raztrgati. Ko je Persefona v lepoti Zemlje spet razpoznala „nebo“, se je iz nje dvignil klic po rešitvi in tedaj je Zevs v Demetrim sen vdihnil drugo Dionizovo manifestacijo, ki je v svetu pognala korenine kot modrost v modrijanih in pesnikih sveta. Tedaj je tudi Persefona stopila v Hekatin voz, voz boginje meseca, ki poseduje svetlobo sonca zemlji. Tu se po modrosti znova nauči zakonov neba in se iz sfere v sfero dvigne na Olimp, k „duhovnemu soncu“, kjer se slavi sveta poroka med njo in Dionizom. Duša se iz območja smrtnosti vrne v nesmrtnost. Zato se spomladi spusti na Zemljo, jeseni pa dvigne dih življenja nazaj v nebo. V človeku prižiga Persefona plamen ljubezni do življenja, Dioniz pa z lepoto in modrostjo plamen ljubezni do „duha“. Prva je simbol trpeče blodnje, drugi simbol rešitve in vrnitve.

Pravi Ojdipov oče je Zevs, vendar v tem smislu, da je vsaka manifestacija stvariteljske sile Zevsovo očetovstvo. Kakor pa je v Ojdipovem razmerju do materije nekaj „krvskrumskega“, tako je „prestopnik“ tudi v razmerju do duhovnega (do spoznanja), v znanstvenem smislu bi rekli, do arhetipskega očeta. V njem je torej potlačena stvariteljska sila, okornost duha, zaradi katere je „obroč“ njegovega razuma pritrtjen na tla, materialne oblike. Tako lahko približno dojamemo, kaj je Pitija prešla v človeške besede. Njena intuicija ji je prikazala neko temeljno blodnjo Ojdipa v odnosu do sveta, pojasnila pa jo je v sliki Ojdipovega razmerja z materjo in očetom. Če to sliko povežemo z univerzalno podobo kozmosa po Demetrimem kultu, ki so ga prirejal svečeniki v Elevzini, vidimo Ojdipovo dušo, oklepajočo se materialnega sveta, kakor se oklepa Persefona v težnji, da bi mu vtila dušo, življenje. V tem objemu se človek obrača v telo prav zato, da bi mu vtil njegovo lastno (individualno) dušo. Kar se torej godi v makrokozmosu, velja v enaki meri tudi v mikrokozmosu. Kar je torej v makrokozmosu „univerzalna duša“, je v mikrokozmosu individualnost. In kakor je Persefona v svoji

žrtvujoči ljubezni „zaša“ tako daleč, da jo je ugrabil Pluton (podobno se Faust zaplete v zvezo z Mefistom) in da je pozabila svoj „nebeški“ izbor, tako tudi Ojdipova individualnost sprosti v sebi moč zemeljskosti, moč, ki je prej pripadala bogovom, in jo razkrije kot svoj jaz, čvrsto pripet v naročju zemlje in v ljubezni do materialnega. Res je, da se Ojdip obrača na boga, na Apolona. Toda njegov jaz mu ne dopušča, da bi si boga upodobil po božje, temveč ga vidi, kot vidi človeka, in njegov božanski jezik razume kot svoj, človeški, naslonjen na in uprt v materialni svet. In v tem, ko vprašuje po svojem zemeljskem očetu in zemeljski materi, v samem svetišču pred Pitijo, pred napisom „Spoznaj sebi!“ (to je spoznaj svoje božansko bistvo!), zanikuje svoj „nebeški“ izvor. Podal se je na pot svoje lastne odgovornosti za sebe, za svoj jaz, za katerega je prej prepuščal skrb bogovom, ter si sklenil krojiti usodo bogovom navkljub in po svoji lastni pameti.

Človekov „jaz“ je torej rušilec uravnoteženega razmerja z „materjo“ in „očetom“, materijo in duhom. Vendar pa ima to rušenje tudi globlji smisel, ki ne pomeni samo „prestopka“, ampak vnaša v to razmerje, ki je pred nastankom človeške individualnosti nekako zastalo, novo dinamičnost – aktivnost človeškega razuma.

Obnovimo na kratko proces, ki se je zgodil Ojdipu v Delfih. Pitiji se razodene Apolonova objava. To je nekaj tako mogočnega in veličastnega, da je komaj mogoče uporabiti človeško besedo. Zateči se je treba k izbranim besedam, treba jih je tako povezati med sabo, da nastane pred očmi nekakšna slika, ta pa lahko prizove veličino božje slave. Ojdip pa ostane *bladen, priseben*. Besede so besede, človeški pojmi. V sliki *ne cuti* več nobene božanske moči. V njej vidi samo svet, ki odseva v njem, izvečen iz trde, zemeljske logike, svet svojih misli, pameti, razuma, svojega „jaza“. Temu se ne odpove. Svojo svobodo brani proti sami božji usodi. Ali ne spominja ta pot nekoliko na magnetičnost, o kateri govori Platon, kako se vrši posnemanje božanske ideje od stopnje do stopnje navzdol, od resnice k videzu? Tu lahko navedemo tudi dejstvo, da Platon svoje *razumske* traktate, dialoge, često naslanja na *sliko*, ki motivira njegovo izvajanje misli. Ali ni to napor komaj rojenega razuma, ki osvetcha to, kar je prej nosila čutna moč slike, zdaj pa se preliva v nadmoč abstrakcije? Če pa pomislimo na Aristotelov pojem posnemanja, pri katerem je posnemovalec znan tudi že vzrok dejanja, ki ga posnema, in je posnemanje tudi ustvarjanje iz istega vira, iz katerega ustvarjajo bogovi, vidimo razvoj kvalitete razuma od enega do drugega filozofa, ko je drugemu že uspelo „upojmiti“ v razumu, kar ne pripada samo materialnemu, temveč tudi duhovnemu, božanskemu svetu. Pred antično kulturo poznamo več ali manj samo modrost, ki se razodeva v slikah, čutnih podobah in slikovitih izrekih, katerih avtor ni človeška, temveč izključno *bozja* ustvarjalnost. Šele pri Grkih nastane človekov individualni odnos do modrosti kot filozofija (ljubezen do modrosti) oziroma do slik in podob kot umetnost, ti pa nista več božansko, posvečeno, svečeniško ustvarjanje,

temveč zmožnost v človeku – namreč to, kar človek v svojem odnosu do resnice, v svoji ljubezni do nje kot kreativnem viru sam spozna, ne pa to, kar se človeku objavlja po bogu.

Staro, slikovito gledanje je torej ohladil razum. To soočanje pa je Ojdip plačal s tragično žrtvijo svoje čutne narave, navezanosti na materialni svet svojega bitja in zemlje. Njegovi čuti, ponos, trmoglavost in jeza so se zaradi svoje „okornosti“ klali s poletom svobodne misli razumske duše. Če smo v njem opazili Persefonino zablodo, potem ji sledijo dogodki, v katere poseže Dioniz z dvema manifestacijama Zevsove sile, torej božanskega očeta Ojdipovega razuma. To sta Dioniz Zagreus (prva manifestacija) in Dioniz Eleutheros (druga manifestacija). V tesni zvezi z Dionizom nastane tudi tragedija. Dokler v človeku ni bil osvečen razum, v človeku tudi ni bilo tragičnih konfliktov. Človek je svojo čutno naravno usklajal z božjo modrostjo. Zdaj pa se je moral usklajati po svojem lastnem spoznanju modrosti, po tem, kolikor je sam razvil nagnjenje do nje in jo preli v svoje lastno, individualno pojmovanje ter jo oblikoval v življenje samega sebe. Kar se je prej godilo med bogom in človekom, se je preneslo v človekovo dušo kot boj med človekom in človekom v enem bitju. Bog mu je pomenil kvečjemu usodnega usklajevalca. Pa tudi za to je ustvaril v sebi zavest, ki je še bolj sprotila moči v človeku. Iznad svoje zavesti pa se je zagledal kot od usode nepremičnega in od konfliktov nedotanjena, s spoznanjem preskušenega, ter s tragedijami prečiščenega in uravnoteženega človeka.

Slika teh plasti v človeku spoznamo v Ojdipovem srečanju s sfingo. Sfingo sestavljajo štirje elementi: bikov trup, levja griva (levji rep in levje tace), oriove peruti in človeški obraz. Simbolika teh elementov je zelo raznovrstna. V treh živalskih elementih spoznamo na primer animalnost človeka, v človeškem obrazu pa človekovo duhovno naravo. „Človek duhovno vlada svoji animalnosti“ bi bil izrek objave tega znamenja. V animalnosti je človek obrnjen navzdol, to je njegova nižja narava, z obrazom svoje človeškosti, ki jo napolnjuje njegovo duhovno bistvo, pa k inspiraciji in intuiciji, k svoji višji naravi. Po starem izročilu je bik božanska čutna narava in pomeni čutnost. Tudi je bik sveta žival starega Egipta, govedo pa Indije, torej svetov, kjer je bilo ali je razvito posvečeno čutenje. V levu kot kralju vidimo kvaliteto razuma, strogosti in zakonu, ki jih je človek iztrgal naravi in osvestil v sebi, da je tako z njimi zavladal naravi in čutenju. (Simbol leva prevladuje v antiki in romanskem svetu). Orel se dviguje nad spodnje plasti ter dviguje človeka od materialnosti v nebo, od koder razprostre *zavest* o tem, kar je spodaj, in upre pogled navzgor v bistvo človeka: osvečenost, vest, svoboda. (Orel je znamenje novega veka in prevladuje v simbolih germanskega sveta.) In človeški obraz? Popolno obvladaje zavesti, razuma in čutenja; kar je razum kot osvečenost čutnega, kot individualni odnos do narave, to je višji jaz kot osvečenost nadčloveškega, nadzavestnega, individualni prostor „božanskega“ v človeku. Sfinčina uganka, njena tajnost, je

človek. Kdor tega ne ugane, ni vreden človeškega dostojanstva, da vlada samemu sebi; požira ga sama nižja narava. Zato sfinga pred vrati Teb požre vse tiste, ki ne morejo rešiti te njene uganke. Kdor pa jo reši, in to stori Ojdp, ta je kralj, pred tem se ona sama vrže v prepad. Ta ve za zakon narave.

Tudi vemo, da je simbol sfinge prišel v Grčijo iz egipčansko-kaldejske kulture. Ojdpova rešitev uganke je torej pomenila smrt gledanja skozi slike, ki je bil način gledanja minule epohe. Njegova misija je epoha razumskega gledanja, abstraktnega v nasprotju z naravnim, čutnim gledanjem. Upravičeno je torej trditi, da je bil grški narod res mlad v primerjavi z drugimi starimi narodi. Tudi zato se s sfingo sreča še mladi Ojdp. Na osnovi tega dogodka, kot nam ga izroča antična bajka, lahko razpoznamo tisto dinamiko (Egipčani so človeka sicer poznali, niso pa ga mogli upodobiti *plastično* in v *akciji* kot Grki) evropske zavesti, ki je izšla iz grškega konflikta med razumom in naravo (čutenjem). Ta konflikt je dozoreval še skozi dolgo dobo zgodovine in se na nšete načine označil v zgodovinskih dogodkih, filozofiji, umetnosti, politiki itd. V tej zavesti poteka izkušnja sveta neposredno skozi čute kot podoba, predstava, od nje pa se nadaljuje skozi boj z naravo in čuti do razumske misli. Toda v tem primeru bi bili šele na začetku Ojdpove tragedije. Kajti predzgodba, Korint, Delfi in uganika sfinge, ni postavljena na sceno antičnega gledališča. To, kar je antični oder prikazal in o čemer poučil, je vzpon razumske misli, ki ga vidimo v sfinginih elementih orla in človekovega obraza. Ta dva elementa sta v zvezi z obema Dionizovima manifestacijama, zabloda Persefonine duše pa se izraža v pripovedi ali pesmi, ne pa v tragediji.

V Ojdpu sicer ne moremo videti ateista, čeprav v tragediji „Kralj Ojdp“ izraža nezaupanje do vidca Tejrezija in do sporočil, ki prihajajo iz Delfov. Njegova nevera velja samo načinu objavljanja božjih resnic člo veku. Videc in Pitija v Delfih, oba jih objavljata po tradiciji, toda z razumom osveščena moč, ki je pri Egipčanih še pripadala bogovom, budi v Ojdpu svojeglavo individualnost, ki bolj zaupa lastni razsodbi kakor „naivnim“ prikazom vidcev in svečnikov. Pravi grški duh si je izbral način, kakor ga je rabil Sokrat, ki je zastavljal vprašanja učenecem tako, da so sami, s svojim lastnim razumom spoznali resnico. Stari veliki učitelji pred antiko (in na primer indijski gurui) pa so objavljali modrost neposredno, podobno kakor jo Pitija izgovarja kot „sveti izrek“. Res je sicer, da je bila tako resnica dana človeku neposredno, vendar pa na škodo njegove individualne svobode.

Če upoštevamo incest v tragediji „Kralj Ojdp“ tako, kot smo ga nakazali, da namreč predstavlja Ojdpovo razmerje z materjo, naravo, potem razumemo Ojdpovo nezaupanje tudi kot rezultat njegove logike, ki je zasidrana v materialnem svetu. V prejšnji epohi je človek z askezo prečistil svoje čutenje, da ga je dvignil do zaznavanja božanskosti. Svet razuma pa mora z „dozami“ čutenja očistiti misel in jo privedi do razumske jasnosti, v zavesti, o čemer govori tudi Aristotelova katarza. Kolikor razum ni

dozorel, toliko se mu še vedno prikazuje staro gledanje, da bi ga razpoznal in raztolmačil razumsko. Res je, da je Ojdp sfingo ugnal, vendar pa nosi veliko večji poziv, da namreč z razumom zavlada usodi, da prepozna ne samo *sliko* človeka, ki jo razodeva sfinga, ampak tudi človekovo *pot* v kozmosu, smoter njegove *dejavnosti*. In ko tipa tej božanskosti nasproti, ravno kot Sokratov učenec, tako da v svoji intimnosti *vestno* izprašuje objave (podobe) božjih resnic in svoj dvom v njih. V čemer je čutnega človeka predantične dobe vodil bog, v tem je grškega svobodno mislečega človeka vodila *vest*. Z njo hoče upojmiti, humanizirati jezik bogov, ki ga „materialzem“ njegove logike še zmeraj doživlja „versko“, to je slikovito. Na prehodu iz ene epohe v drugo, ki se izvrši nekako v petem stoletju pred našim štetjem, vidimo to dušo razklano v silnem naporu, da bi preobrazila jezik bogov iz podobe oziroma izreka v besedo razumskega človeka, v naporu, da bi spoznala naravo in božanskost narave kot samosvoj odsev v sebi. Tej duši mora stopiti vsa slika usode pred oči, da po lastni izkušnji, lastnem preudarku in lastni vesti izvleče iz nje, iz te „doze“ čutenja svoje usode, svoji miselni zaključek.

Malgorodni razum mora v tem boju žrtvovati prav vse, s čimer je svoj pogled in svoje srce obračal k materialnemu svetu: kraljestvo, ženo, dom in svoje oči. Pred njim ne stoji nič drugega več kakor samo usoda. Žrtev ga je iztrgala naročju matere (materije), v območju katere je gradil svojo gotovost. „Šel je skozi elemente,“ bi rekli v smislu pradavne ezoterike, „kakor je šel skozi Dioniz.“ Kar je bilo fizično (čutno), je zgorelo in v pepelu te žrtve se je rodilo dostojanstvo človeka, v dimu pa njegov zdravi razum. In duša je prepoznala manifestacijo boga, ki je stopil navzdol, da bi jo rešil in priklical v nebo. Podala se je na to pot, da bi vestno, z zavestno modrostjo, z ljubeznijo do nje (filozofijo), povedla svoj jaz k višjemu jazu, ki se ga usoda ne tiče in ki stoji nepremično od njenih udarcev in konfliktov duše.

Skozi ves potek dejanja je Ojdp *vestno* analitičen (to je razumski), in najsi še tako zanika slikovitosti (naivni) svet bogov, ga od začetka do kraja vodi nekakšna drugačna zavest o njih: razumska vera. In ko odkrije krivca v sebi, sledeč svoji *vesti in zavesti* dosledno obsodi samega sebe. In ko stoji sam pred usodo, ki jo je spoznal in si jo storil sam, ko se je razgledal po zemlji z najvišjega vrha spoznanja, „je razprostrl orlove peruti sfinge“, simbol človekove zavesti.

Čeprav se po Aristotelu anagorizem veže na prepoznanje oseb, ki usodno stke dejanje, je Ojdp v usodnih znamenjih prepoznal predvsem sebe in logos usode, ki je tako silen, da pred njim ugasne fizični vid. Res je Ojdp zadela neizogibna bolečina in ves smisel njegovih dejanj in njegove pameti je res propadel, vendar bi to bil krut nihilizem, če bi tragičnost pomenila samo bolečino in propad. Ta bol, „doza čutenja“, očičuje razum in ga osvesti, predoči mu smisel poti tragičnega boja. Kaj je bolj zdravilnega od spoznanja resnice? Ali ni tragični propad v resnici odrešitev? Ali si ni Ojdp s svojim trpljenjem in z izgubo vsega, kar je ljubil,

zaslužil vzvišeno in božansko vrednot – spoznanje usode, jasnovdnost? O tem nam Sofokel mnogo bolj jasno poroča v svoji drugi tragediji o Ojdipu – „Ojdip v Kolonu“.

Po dolgotrajni poti dospe Ojdip od podpori hčere Antigone v gaj Evmenid, ki ga po božji prerokbi spozna za kraj svoje odrešitve. Sem pridejo Ismena z obvestili, Kreon s terjatvami, Polinejk pa s prošnjami. Ojdip nikomur od njih ne prikrije niti koščka resnice: Kreonu hinavstvo in tiranijo, Polinejku njegovo sramotno smrt, Ismeni blagoslov. Resnica je njegov račun s svetom. Tezej, atenski kralj, ga štiti. Tega edinega popelja s seboj na samotni kraj in mu razodene skrivnostno smrt. Ni umrl navadne smrti, vanjo je stopil zavestno, kot da bi poznal njeno skrivnost. Kot da bi vedel za njeno mesto v svetu.

Ta duša je sama spoznavala resnico, ne da bi jo posvetili v modrost svečeniki. Namesto svete samote v svetišču si je izbrala dejavno in samosvojo pot v neposvečenem svetu. Šele konec poti ga je postavil v „sveti“ gaj evmenid. V beraštvu in izgnanstvu je slepi Ojdip preskušal spoznanje tistega „jaza“, ki bdi nad usodo in ga njeni dogodki ne premaknejo iz vzvišenega miru. Ta mir je dosegel. V spoznanju napravi obračun s svojo usodo, s tistimi, s katerimi ga je usoda vezala. Nestrčna tragika zadeva ljudi, njega pa odrešuje tista moč, s katero je preskušal in spoznal svoj višji jaz. Trajna modrost in lepota duhovnega sveta, razgrnjeni samo pred duhovnimi očmi, mu kot druga Dionizova manifestacija razodevata njegovega „višjega človeka“. Z njim presega meje rojstva in smrti. Jasnovidno se zavedajoč svojega cilja, svoje usode in usode sveta, odpusti od svoje poti vse svoje (Kreona, Polinejka, Ismeno in Antigono). Odpre se na večno substancno, spoznanje višjega jaza, dokončno odloži – žrtvuje svoje telo in gre skozi vrata smrti med bogove. In lahko rečemo, da je Dioniz Eleutheros dvignil njegovo dušo na Olimp. Ta tragika je odrešilna in razum, ki gleda navzdol, k čutno in naravi, s krili zavesti pa navzgor v „božanski duh“, v spoznanju spreminja „krvavo“ rezanje žrtve s skalpelom v subtilno, „lasersko“ operacijo bolnega organa brez kaplje krvi.

Težko nam je v današnjem času doumeti to logiko tragedije – odrešitve. Vzrok je najbrž v tem, da nam beseda spoznanje ne predstavlja nobene trdne opore v svetu, ki je za nas realen. Bližji so nam pojmi vedenje, vednost, znanje. Ti pojmi, tako čutimo, se vežejo na naše čutno oprijemljive izkušnje materialnega sveta, v spoznanju pa zveni nekaj velikega, kot da je zanj treba izkustiti ne samo nekaj stvarnega, temveč tudi samo vednost. Spoznanje je prav redek dogodek v življenju in vanj priteka nekaj posebnega, čemur bi v smislu starodavnosti morali reči „duh“. Toda v materialni kulturi, v eri materializma, takšna „nematerialnost“ nima osnove, in nam tako pojem tragičnosti ostane nepojmljiva uganka, „nihilističen“ propad ali junakov skrajni „subjektivizem“ oziroma dramatičen iztek človekove vednosti o „nesmislu njegove akcije“. Vidimo torej človeka samega, osamljenega, Grk pa ga je videl v kozmosu, h kateremu je sodilo njegovo dejanje. Ta akcija je bila odmev v svetu in je

bila usoda, nad pametjo vzvišen in točen račun, po katerem se vse izravna eno z drugim, skladno s smotrom. Danes pa se nam zdi, da bomo prikrajšani za svojo svobodo, če se vidimo udeležene in določene po tem računu, zato pa nam tragično pomeni polom, v katerem nismo sposobni spoznati nujnosti spoznanja. V nesmislu, ki ga vidimo v usodi, se vidi naša volja, da je smiselno v svetu edinole to, kar je smisel človeku, v tem pa prepoznamo dejstvo, da je ta račun, po katerem je tekla usoda sveta in usoda človeka v nje, prevzel človek v svoje roke. Podobno je Ojdip prevzel svojo usodo nase. Čutil je istovetnost svojega razuma z „računom“, po katerem se je godila. (V tem smislu je Prometej, le da ni ukradel bogovom ognja, temveč razum.) Svojo usodo je bral v razumevanju *svoje*ga razuma. Tako je Ojdip naš predhodnik, ker je usodo spoznaval v svoji razumski moči in približal duhovnost spoznanja vednosti, vedenju, znanju. Ta pot ni bila mogoča brez žrtve in izgube, brez tragedije, katere smisel je bilo spoznanje o učlovečenju, humanizaciji božanskega. Do vključno srečanja s sfingo je Ojdip junak, ki z razumskim gledanjem izpopolnjuje človeškost, od tu dalje pa se polaga na oltar, kjer se razum kot nekaj človeškega žrtvuje še višji, nevtralni xtopnji človekove „duše“, vesti in zavesti, in nazadnje v „Ojdipu v Kolonu“, se tudi ta stopnja žrtvuje z vso materialnostjo vred spoznanju divinacije. Do sfinge ga spremlja bog kot slikovit izrek modrosti ali ezoterična podoba (sfinga kot simbol), ko pa doseže ustrezno osveščenost razuma, ga bog zapusti. Zato mora nastopiti Dionizov kult, po katerem božanska moč oplemeniti človeški razum. V prvi manifestaciji vstopi Dioniz v elemente in zgori v ognju Titanov. To pomeni, da se subtilno duhovne moči izroči kruti trdoti nesubitilne materije. Moči obeh sproščata preobrazbo (ogelj) obeh in si ostaneta sicer nasprotni, vendar bližnji kot prej, ker ju ogenj razdeli na dim in pepel, lepoto in človeštvo. Prej sta bila zemlja in nebo, zdaj pa sta vmes s strani zemlje človek, s strani neba pa lepota. V „Kralju Ojdipu“ je s to Dionizovo manifestacijo vzporedna oslepitev. Prej so oči gledale materialno stvarnost in ji kraljevale. Toda njihova moč je prerasla ta pogled in *vestno, analitično*, z rezanjem logike (kar lahko primerjamo z razdeljevanjem duha Dioniza v elemente oziroma s tem, kako Titani raztrgajo Dioniza) zadela v jedro gledanja – razuma. To jedro je Dionizovo srce, ki ostane v Zevsu, božanska moč *zavesti*, ki se je manifestirala razumu. Zavest je višje (in lepše) gledanje, ki vidi samo bistvo stvari, in je bistvo razuma in bistvo narave. Torej je Ojdip spregledal iz tega bistva, ki je ostalo v njem kot Dionizovo srce, potem ko je „zgorela“ v njem vsa materialnost njegove pameti obenem z vsem njegovim stvarnim bogastvom. S to močjo je postal *ubog*, izroččen edinole bogu, namreč bistvu, iz katerega je zdaj slep za materialni svet gledal kakor iz svoje lastne višje točke na razum in na svet. Iz višje točke pa zdaj stalno nadzoruje tok življenja in ga privede do izteka. S to močjo, ki je moč živeti v spoznanju, pridobi še večjo moč, ki jo posredujejo samo bogovi, da namreč „živijo“ onstran smrti. To je druga Dionizova manifestacija v modrosti

modrijanov in pesnikov (mišljeni so prvotni, orfiški pesniki, ki so v poeziji razodevali misterij duše). Po tej modrosti sprosti v sebi moč višjega jaza, ki lahko živi bododisi v telesu bodisi izključno „nematerialno“ kot spoznanje. To pa je tudi bistvo Dionizovega kulta. Kajti če ga primerjamo z Apolonom, torej prvotnim bogom razsvetljenja, vidimo Dioniza zapletenega v materialni svet, kjer bodisi kot lepota bodisi kot modrost izkorišča vsako zemeljsko možnost, četudi opoj in zablodo, samo da se razodene človekovemu, v materijo obrnjenemu vidu. Apolon pa je do sveta nedotakljiv in dostopen samo svečenikom, vzvišen in čist. Tako so verjetno gledali na svet Egipčani, s tem gledanjem pa so se soočili tudi Grki. Toda grški razum je Apolona privedel v manifestacijo kot Dioniza. Enako so razvili tudi dve boginji, materi Zemlje: Demetro in Ateno. Demetra ustreza egipčanski Izidi, materi naravi, posvečeni doktrini o duši. Vsa je vzvišena in modra, odvrtačajoča od zemeljskega sveta. Drugačna je Atena. Njena bojna oprava je aktivnost. To je razum, ki zavzema svet, boginja znanosti – eksoternega, zemeljskega znanja. Samo sfinga v njeni čeladi še spominja, da je grška alternacija egipčanske Izide oziroma prvotne matere, Demetre.

Nedvomno je grški razumski konflikt z naravo, čutenjem, razvil čut za akcijo, ki se ni obračala samo navznoter, v posvečene globine duše, ampak tudi navzven. Ta aktivnost je individualizirala človeka, ker ga je odvrnila od posvečenosti h konkretnemu izkušanju sveta in sebe in lastnega spoznanja. Čeprav je gledališče poznal tudi predantčni svet, ga vendar ni poznal kot *tragedijo*, ampak samo kot slikovito prikazovanje dogodkov. V tragediji pa dobita konflikt in dejanje bistveno vlogo. Boj med čutnim, ki izraža slikovitost, in razumskim jazom, ki se izraža abstraktno, se je izravnal v zavesti o obeh plasteh „duše“. To se pravi, da je abstrakcija pridobila moč narave in neki poravnavi, ki jo je ustvarila vest. Vest o tem, kako poteka razumsko mišljenje – ali je v njem abstrahirana moč narave, ali tvori ta abstrakcija tudi sliko realnega in iz česa poteka –, od tega je odvisen iztek konflikta oziroma spoznanje prividnosti nasprotij med obema. V epohi razuma smo se torej povzpeli tudi v epoko zavesti. Vse, kar je bilo v naravi ali v razumu instiktivno, osveščeno, z znanjem pa prevzemamo odgovornost zase, s čimer raste moč in individuum. Z zavedanjem individualnosti pa raste tudi osveščanje celote posameznosti, kakor se v zavesti tketa v celoto razum in čutenje. Zdej

torej gledamo trojno: čutno ali slikovito, abstraktno ali konfliktno, zavestno ali ravnotežno. V epoko višjega jaza še dvomimo, čeprav je na pohodu. Zato nam je tragedija „Kralj Ojdip“ blizu. „Ojdip v Kolonu“ pa kuriozitet. Četrto gledanje bi bilo neprizadeto, tudo od dialektike nedotakljivo, nekako „metafizično“. Spet neka vrsta modrosti. Vendar je stara modrost izšla neposredno iz sveta – iz prečiščenega čutenja sveta. Ta modrost zdaj pa bi prešla skozi elemente čutnega, abstraktnega in zavestnega gledanja ter se posplošila v univerzalnem, neprizadetem gledanju, nekako subjektivno v objektivnem. To pa bi bila lahko spet aluzija na Dionizovo manifestacijo v elementih, tokrat na višji stopnji, kot da se krog evolucije znova zasuče v novo kvaliteto.

Pravzaprav je narava četrtega gledanja narava Ojdipa v Kolonu. V tem gledanju se individualni mikrokozmos spoji z makrokozmosom. Čutno, abstraktno in zavestno gledanje se v tem spoju oblikujejo v univerzalnost, torej v nekakšno višje slikovito gledanje, ki ni več samo individualno, ampak je *osmisleno* v celovitosti mikro- in makrokozmosa. Enako kot slikovitost se prepojita tudi *intelekt z inspiracijo, zavest pa z intuicijo*. Inspiracija in intuicija sta v bistvu prva in druga Dionizova manifestacija. Inspiracija in intuicija sta potemtakem tudi pot iz kriz odutjenega evropskega intelektualizma. Ojdip je v Kolonu vseskozi prepojen z makrokozmosom in v njegovem liku zdaj spoznamo drugačnega, to je inspiriranega in intuitivnega človeka, ki pravzaprav šele postaja zanimiv. Tudi je Sofokel to delo napisal šele tik pred smrtjo in je bilo uprizorjeno po njegovi smrti. Nastalo je torej v modrosti njegove visoke starosti. Bilo bi nerazodno, če ne bi videli stvarilne sile v *človeku*, torej sta avtor in njegovo delo neka celovitost. Ta celovitost pa gre lahko tudi čez meje ene same osebnosti, posebno še, če je en sam človek ni uresničil v celoti. Tak primer je ravno Sofokel. V starem duhu je tragedija bila trilogija, in je torej Ojdipu manjkal prvi del. Vemo pa tudi, da prav Sofokel ni več pisal trilogij. Predpostavimo, da je „šel v grob“ s „slabo vestjo“. Vest o nedovršenem delu je nekako „obsedla“ Huga von Hoffmannsthalu, ko je predeloval in prepesnil „Kralja Ojdipa“ v nemščino. Dopolnil ga je z lastnim dramskim delom: „Ojdip in sfinga“. Vsa tri dela torej tvorijo organsko celoto, ki izhaja iz istega duha. Pred sabo imamo torej enotno, dovršeno in vzorno trilogijo o človeški evoluciji. S takšno univerzalno podobo človeka se lahko pohvali le malokatero gledališko delo.

STRIP - DEVETA UMETNOST ?

Če je strip sposobnejši utelesiti globalne simbole in prototipe našega časa kot moderna literatura, toliko slabše za to literaturo, toda ne valimo tega kot neke vrste krivdo na strip . . .

Avelin Sillero

UVOD: MEDIJ IN NJEGOV POMEN

Strip je brez dvoma najbolj množična skrivnost dvajsetega stoletja: strip je fenomen, do katerega ima vsak civiliziran človek svoje stališče, ne glede, ali je to stališče racionalno definirano ali pa le intuitivno. Hkrati le desetina tistih, ki se opredeljujejo do stripa, razpolaga z argumenti, ki so dovolj tehtni, da zaslužijo primerno pozornost – pa najsi bodo odklonilni ali afirmativni. Skratka, srečujemo se s fenomenom, univerzalno vtkanim v strukturo naše dobe – in hkrati tudi enigmo, ki jo le majhen del strokovnjakov skuša raziskati in opredeliti.

Ko pravimo, da smo prebivalci dobe tehnične, razbitega atoma, dobe pred vseмирsko eskalacijo, dobe tiska, radia, televizije in filma, lahko upravičeno dodamo: živimo tudi v dobi stripa. Toda ravno te sovisnosti se ne zavedamo tako kot ostalih – razlog več, da se lotimo temeljite raziskave in ekspertize.

Kajti strip že dolgo ni niti obroben niti postranski niti zanemarljiv pojav: te zgodbe v slikah (kot bi se lahko glasila najenostavnejša od mogočnih definicij stripa), v Ameriki znane pod imenom „comics“, v Franciji „Les bandes dessinées“, v Italiji pa „fumetti“, pokrivajo s krogi svoje razprostranjenosti in vpliva ves civilizirani globus. Ne pozabimo, da gre za enega od najbolj stalnih lajtmotivov v našem življenju: strip nas spremlja od otroštva, skozi žole, do dobe umirjenega družinskega življenja; v našem času nas vsak dan opomni na svojo pričujočnost takoj, ko odpremo kateri koli dnevnik ali zabavni list. Ker za botanika trava – to je strip za vsakogar, ki proučuje vizualne umetnosti in množične komunikacije: povsod ga je, premaguje vse ovire, nezadržno se širi in hitro postane povsem logičen, navaden, naraven sestavni del življenja katerega koli okolja.

Tega ni težko dokazati: primerov je, kolikor hočete.

Tako je na primer pred kratkim izvedena anketa pokazala, da 80 % Francozov začne čitati svoj dnevni časopis na strani s stripom, čeprav jih je le 40 % pripravljenih to tudi priznati. Okoli 100 milijonov Amerikancev redno čita stripe: anketa, ki sta jo leta 1962 izvedla Robinson in White, je pokazala, da sestavljajo več kot polovico te skupine intelektualci, uradniki, profesorji, znanstveniki, umetniki itd. „„Asteriksa pri Normanih“

so izdali v razkošni opremi v nakladi 1,2 milijona primerkov, „Asteriksa legionarja“ pa v 1,5 milijona izvodov: po statistikah sta od treh Francozov najmanj dva prečitala vsaj eno od zgodb o tem znanem junaku. Tintina popularni lik iz stripa Georgesa Remija, so izdali v nekaj deset zvezkih, katerih skupna naklada je 25 milijonov izvodov . . . Mornar Popaj, ki se je rodil v stripu Elsie Segar, je bil objavljen v petindvajsetih državah v več kot 600 časopisih s svojo slavo pa je znatno vplival na prodajo špinače: njegova popularnost je pripeljala do tega, da so posneli 234 risanih filmov in 250 nadaljevanj televizijske serije, avtorju pa je to prineslo več kot 50 milijonov dolarjev zaslužka. Prodaja licenc za reklamiranje posameznih proizvodov pa mu je prinesla še 200 milijonov dolarjev . . . Leta 1967 so Američani porabili 600 milijonov dolarjev za nakup proizvodov, na katerih je bila slika Batmana, prikljubljenega junaka istoimenskega stripa . . . V svetu je ogromno število zbiralcev stripov: menijo, da so številnejši le še filatelisti. Obstaja tudi črna borza za prodajo redkih zvezkov stripov; njih cene dosegajo tudi pet, šest, osem in celo deset tisoč dolarjev.

Številni stripi izhajajo nepretrgoma že od rojstva pa vse do danes: na primer, Bim in Bum živita vse od leta 1897, družina Tarana od 1912, Fantom od 1936, princ Valiant in Rip Kirby od leta 1946. Avtorji in risarji se menjavajo, toda njihovi junaki nadaljujejo svoj pohod skozi domišljijo novih generacij . . .

Vendar očitno ne gre za tržno konjunkturo niti le za trgovski prodor; v zadnjih sedmih desetletjih, kolikor dolgo živi strip, se je vrsta avtorjev in stvaritev povzpela po mnenju strokovnjakov tudi do avtentičnosti pravih mojstrov ter svojevrstnih remek – del. Ni torej čudno, če se celotni pojav obravnava vse bolj brez nekdanjega prezira, se pravi studiozno in analitično.

Leta 1962 je bila ustanovljena prva uradna institucija, ki naj bi se sistematično ukvarjala s raziskovanjem in vrednotenjem stripa – francoski Center za proučevanje književnosti in grafičnega izraza; leta 1964 je, prav tako v Franciji, nastalo Združenje za proučevanje in raziskovanje risane književnosti. Obe ustanovi sta pričeli izdajati specializirane časopise, v katerih so objavljale izredno zanimive študije, posvečene tej pro-

blematiki – „Giff-Wiff“ (od leta 1962) in „Phoenix“ (od leta 1964). Od leta 1965 so v Bordigeri in od leta 1966 v Luchi redni, mednarodni kongresi, ki so posvečeni fenomenu stripa: referate imajo sociologi, univerzitetni profesorji, antropologi, zgodovinarji, cineasti, strokovnjaki za likovno umetnost, strokovnjaki za vizualne umetnosti in komunikacije itd. Maja 1967 je bila v parišem Muzeju dekorativne umetnosti zelo uspešna mednarodna razstava, posvečena stripu. Jean-Paul Crespelle je ob tej priložnosti v „France Soir“ zapisal: „Čez tisoč let bodo sociologi našli v stripu najbolj zanesljiv vir za proučevanje mentalitete in duha naše dobe: strip je hkrati odraz in podaljšek današnje civilizacije.“

Tako prinaša zadnje desetletje med drugimi tudi bistven preobrat, kar zadeva vrednotenje in proučevanje stripa. Ko je končno prišlo do sistematičnega in ironije osvobojenega raziskovanja, se je izkazalo, da je problematika mnogo bolj bogata in kompleksna, kot je bilo mogoče predvidevati. Čeprav na začetku odrinjen na sam rob vrednostne proizvodnje dvajsetega stoletja, neupravičeno proglašen za šund in ceneno blago, je strip v desetletjih, ko se je množično širil, prinesel tudi pomembne umetniške dosežke in provokativne problemske polarizacije, celo več kot mnoge druge uradno priznane umetniške dejavnosti.

Lahko rečemo, da je raziskovanje krenilo v tri osnovne smeri. Na eni strani se je lotilo analitične in argumentirane selekcije vrednejših ob brezvrednih, umetniško oplemenitenih od serijsko brezobličnih stvaritev; šlo je za ugotavljanje tako oblikovnih kot ideativnih kriterijev, na osnovi katerih je bilo mogoče preveriti vso tradicijo in zgodovino stripa. Na drugi strani je šlo za proučevanje pojmov in modalitet, katerim se ima strip zahvaliti za svoje bohotenje razraščanje v prostoru civilizacije, za ugotavljanje tistih faktorjev, ki so bili odločilnega pomena za njegovo popularnost in proizvodnjo – potrošniško eskalacijo – torej vse tiso, kar na osnovi povpraševanja pogojuje nastanek tudi kvalitativnih, pomembnih rezultatov. In končno so prišli pod drobnogled tudi širši aspekti stripa kod medija, ki nadaljuje in definira nekatere stoletne intence vizualnega prikazovanja, ozirom pripovedovanja: na tem področju je šlo za ovrednotenje korenov, ki naravno tega oblikovnega specifikuma definirajo znotraj globalne strukture vizualnih opredmetenih in komunikacijskih sistemov skozi zgodovino.

Ena od skupnih predpostavk celotnega raziskovalnega navora je bila zavest o nekaterih osnovnih nudnostih, ki jih mora kak izrazni medij ugoditi, da bi se lahko razvejal in se povsod vsilil kot nova, „sine qua non“ komponenta človekovega duhovnega in eksistencialnega prostora. Želo hitro se je pokazalo, da je prav strip skorajda idealen obrazec za proučevanje vseh vrst fenomenologije in razvijane zakonitosti množičnih komunikacijskih sredstev. Da bi obstalo in univerzaliziralo svoje kategorije je moralo to sredstvo imeti na razpolago oziroma obvladati nekatere nujne oporne točke.

Ustvariti je moralo:

- a) svojo posebno izrazno tehniko,
- b) svoj originalni jezik in komunikacijski kodeks,
- d) svoja lastna sredstva za širjenje oziroma distribuiranje v prostoru,
- e) svoje stalno občinstvo, kot osnovo in garancijo za proizvodno-ustvarjalno kontinuiteto.

Od teh petih kategorij je bilo mogoče prvi dve zaslutiti že mnogo pred uradnim rojstvom tega fenomena: njegov originalni jezik, in komunikacijski kodeks sta se kristalizirala kot utelešenje starih težnjav prav v trenutku, ko so bili na začetku dvajsetega stoletja ustvarjeni pogoji za množično in mednarodno eskalacijo zgodb v slikah, s tem pa tudi pogoji za pridobivanje praktično neomejene množice potrošnikov. Tako se je v trenutku ustvarjalnega srečanja zgodnejših zgodovinskih premis in aktualnih tehnično-komunikacijskih premis izoblikovala osnova, iz katere je spontano vzniknil strip kot nova oblika vizualnega komuniciranja in kontaktiranja, na kateri je potem neverjetno hitro identifikiral svojo tematiko, tipologijo svojih junakov in mitološki fon zapleta in na kateri je končno prav tako hitro razvil in v modernem smislu definiral svoj izrazni register, svoj jezik in svoj komunikacijski kodeks s pomočjo besede in slike.

Na kaj mislimo, ko govorimo o stripu kot o utelešenju določenih davnih težnjav in slutenj, ki so bile prisotne v prejšnjih obdobjih vizualnega prikazovanja oziroma pripovedovanja? V mislih imamo predvsem tendenco umetnika, da svoje pripovedi ne bi omejil le na eno sliko, en sam slikarski prizor, temveč da bi dogajanje, ki ga je navdihnili, prikazal s pomočjo večjega števila zapovrstnih prizorov, skozi nekaj med seboj povezanih in odvisnih faz oziroma vizualnih etap tega dogodka. Prav tako imamo v mislih pogosto neizbežnost besed v takšnih prikazih: pogosto umetnikovo potrebo, da sliko dogajanja dopolni s kratkim komentarjem ali važno repliko katerega od akterjev v zapletu.

Na vprašanja v zvezi s tako imenovano predzgodovino stripa, ki je obdelana v številnih izčrpnih kronoloških študijah, opozarjajo na primer slikovni prizori v grobnicah egipčanskih faraonov ali reliefni prizori na sponemnikih asirskih vladarjev, ki često uporabljajo za prikazovanje oblike tako imenovanega „tekočega traku“ – pred nami nizajo like in epizode, ki ena za drugo oblikujejo izročilo ali obred dogodek, v celoto. Podobno težnjo omejeno „trenutnost“ ene slike zamenjati s pripovedno „trajnostjo“, ki sugerira nekaj povezanih slik, srečamo kasneje tudi na grških vazah in frizih svetišč ter na rimskih reliefih in obeliskih – na Trajanovem stebri je npr. uporabljen spiralno ovit, torej okoli stebra „namotan“ tekoči trak, kjer je predstavljena kronologija najpomembnejših podvigov iz cesarjevega ambicioznega življenja. Tudi v srednjem veku so se radi zatekali k razbijanju posameznega prizora na serijo ali skupino več povezanih etap: poleg vrste tekočih reliefnih prizorov na portalih katedral in številnih miniaturnih iz cerkvenih knjig naj omenimo vsekakor najbolj znanega „prednika“ današnjega stripa – gobelin kraljice Matilde, ki je nastal okoli

leta 1070: v Bayeuxu na tkanju dolgem sedemdeset metrov, je v sekvencah upodobljena epopeja o normanskem osvajanju Anglije. Zelo strnjeno spremeno besedilo govori predvsem o krajih dogajanja ter o posameznih akterjih in je izvezeno nad prizori, kot nujna pomoč, ki naj bi olajšala razumevanje in spremljanje zgodbe.

Okoli leta 1370 je nastal lesorez, znan pod imenom „deska Protat“; našli so jo blizu opatiije La Ferte-sous-Grosne v francoski pokrajini Saone-et-Loire: gre za fragment izrezljanega križanja. Na ohranjenem kosu lesa je mogoče videti tri rimske vojščake, ki so sicer bolj podobni srednjeveškim soldatom: eden izmed njih, centurion, se je zagledal v križanega Kristusa in, kažoč z roko nanj, „izgovarja“ – vere filius dei erat iste, „zares, to je bil sin božji“. Namenoma poudarjamo, da centurion „izgovarja“ te besede, kajti na tem lesorezu se je prvič pojavil neposredni prednik znanega stripovskega „balončka“, torej elipse, ki vsebuje izpisano besedilo, ki ga v določenem trenutku „izgovarja“ junak stripa. Namesto pravega balončka ali „glikatorije“, kot ga imenujejo strokovnjaki, je na „deski Protat“ naslikan stiliziran zvitek papirja, ki se od centurionovih ust arabesko zvija vse do roke križanega; na zvтку je izpisano citirano besedilo, prvi dobesedno očitano, oziroma s stripovsko tehniko registriran citat z ustnic akterja. Tako Jacques Marny gotovo ni v zmoti, ko v svoji študiji ugotavlja: „In tako se je skozi stoletja počasi konstituirala neka nova oblika izraza. Če seštejemo vrstni red sekvens s tapiserije iz Bayeuxa in glikatorijo balonček iz „deske Protat“ – dobimo dve temeljni komponenti stripa.“

Ni naš namen vztrajati pri naštevanju podrobnosti iz predzgodovine stripa: toda vseeno naj omenimo, da so v resonančnem slikarstvu, pa tudi kasneje, pogosto uporabljali nizanje epizod posameznega dogodka, čelo v okviru enega samega platna. Tako je na primer umor plemiča leta 1650 prikazan tako, da hkrati vsebuje prizor zločina (napad na kočijo v ozadju kompozicija) in kazovanje morilca v prvem planu. Tako se vse bolj bližamo trenutku, v katerem bo globalni, celoviti slikovni izraz dokončno razpadel na vrsto med seboj popolnoma ločenih stopenj, in trenutku, ko bo tudi besedilo zavzelo svoje mesto v sobesedilu prizora kot stalen, sestaven del dogajanja.

Devetnajsto stoletje je prav v tem smislu pripeljalo do zrelega konca celotni predhodni razvoj, torej predzgodovinsko fazo stripa. V dvajsetih letih je v slovitih „slikanicah iz Epinala“ Jean-Charles Pelerin objavljial serije kratkih poučnih zgodb v slikah: devet, dvanajst in šestnajst pravilnih kvadratnih barvnih sličic, opremljenih s tekstom, je bilo dovolj za pripovedovanje zgodb in zgodovine, vojn, mestnega, vaškega in verskega življenja – pri tem pa je bila vselej jasno poudarjena vzgojna in prosvetljenska nota. Od 1842. leta dalje je ženevski profesor Rudolf Topffer objavljial „Zgodbe v slikah“, zaokrožene serije karikaturne, smešne tedanje politične in družabne dogodke. Besedilo pod slikami najdemo tudi v slovitih slikanicah „Max in Moritz“, ki jih je od leta 1865 dalje ustvarjal nemški slikar Wilhelm Busch, podobno kot tudi izpod

peresa Georgesa Colomba 1889. leta rojeni „Družini Fenouillard“, ki je izhajala v časopisu „Le petit Francais Illustre“ Končno je Richard Fenton Outcault v slikanici „The Yellow Kid“ uvedel pravi balonček, avtentično glikatorijo, kot bodočo neločljivo izrazno komponento stripa. „Bim in Bum“ Američana Rudolpha Dirksa že predstavlja popoln model stripa, na kakršnega smo navajeni danes, medtem ko je „Mali Nemo v deželi sanj“ iz leta 1905 prva popolna mojstrovina medija, ki je nastajal zelo dolgo, ki pa je zelo kmalu potem, ko je konstituiral svoje izrazne dimenzije, ponudil tudi svoje prvo razkošno umetniško doživetje.

V obdobju, ki smo ga opisali, pa je strip pri tem, ko je oblikoval svoj jezik, morfologijo in tehniko izraza, neopazno pridobil še dve nujni stvari: neizčrpano tematsko inspiracijo je našel v humorju in satiri, neprecenljivo podporo in sredstvo ekspanzije pa v tisku. Kajti kar je za kinematografijo celulojni trak, prevlečen z občutljivo emulzijo, to je tiskana stran za strip: hkrati osnovno sredstvo utelešenja in medij internacionalne difuzije. Tako vstopamo v dobo stripa.

Jacques Marny je bistro opazil: „Zahvaljujoč čudnemu slučaju – toda ali zares slučaju? – so prvi koraki stripa v Ameriki povezani s pojavom sodobnega časopisa z visokim nakladno. Naenkrat je medij zgodbe v slikah našel odskočno desko, ki ga bo razširila po vseh štirih koncih sveta...“

In res: tako rekoč kot novorojenček je strip odigral bistveno vlogo v boju kapitala za tržišče. Prav okoli leta 1890 sta začela Joseph Pulitzer in William Randolph Hearst, magnata ameriškega dnevnega tiska, boj za čim večje število stalnih bralcev.

V želji narediti svoj časopis „New York World“ čim bolj atraktiven je Pulitzer posebno pozornost posvetil ilustriranemu dodatku v nedeljski številki, ki je kmalu začel izhajati v barvah. Ni težko uginiti, da se je prav temu dodatku zgodba v slikah vsiljevala sama od sebe. Tako ni niti najmanj slučajno, da je že leta 1895 rojeni „The Yellow Kid“, prvi avtentični junak stripa, ki potuje iz sličice v sličico in govori s pomočjo glikatorije, pridobil vse več in več oboževalcev. Toda Hearst je pripravil učinkovit protiuđarec: „Bim in Bum“ iz leta 1897 sta postala v njegovih časopisih novi zvezdi vse bolj popularnih zgodb v slikah, ki so se že ustalile pod imenom „comics“.

In prav v ta čas spada začetek pohlepa, s katerim povprečen Amerikan konzumira stripe: postali so del njegovega kuhovnega horizonta prav tako kot dnevnik, ki ga vsako jutro jemlje v roke!

Hkrati se je v tem času spontano izoblikovala meja med ameriškim in evropskim razumevanjem stripa, meja, ki se vse do danes ni spremenila.

Ne smemo namreč pozabiti, da se je „Družina Fenouillard“ prvi strip, ki je dosegel večjo popularnost v Franciji, pojavil leta 1889 v listu, namenjenem otrokom: ameriški „The Yellow Kid“ pa se je leta 1895 pojavil v nedeljskem dodatku časopisa z visoko nakladno, ki je bil namenjen odraslim. Gre za privilegij, ki ga bo Francija podelila stripu šele leta 1929 – trideset let kasneje!

Od tod tudi dve popolnoma različni

konstanti: novi svet, osvobojen kakršnihkoli kompleksov, kar zadeva delitev kulture na masovno in elitno, na tisto, ki naj bi sodila k „šundu“, in tisto, ki se obrača k „posvečenim“, je vsako desetletje omogočil nastanek vsaj ene ali dveh resničnih stripovskih mojstrovin. Evropa ni nikoli preživela prepričanja, da gre za minoren, le mladoletnim in nezrelim namenjen fenomen. Kljub temu da so se v zadnjem desetletju na strip usmerili žarometi in drobnogledi najeminentnejših estotov, sociologov, psihologov in raziskovalcev vizualnih umetnosti, velik del dvomljivcev še vedno zmiguje z rameni in vse to pripisuje nekakšni novi modi, nekakšni novi množični slabosti.

Pa vendar, koliko je resnice v besedah, ki jih je Woodrow Geiman posvetil razkošno opremljeni izdaji „Malega Nema v deželi sanj“.

„Če vas je ta strip pretresel in vas navdal z občudovanjem, je to zato, ker gre za absolutno in enkratno umetniško delo. Malo je del, ki bi se mogla po svoji vrednosti primerjati s tem, pa naj gre za uradno zgodovino umetnosti ali pa za zgodovino množičnih medijev!“

MORFOLOGIJA IN KOMUNIKACIJSKI KODEKS

Če se hočemo uspešno lotiti raziskovanja in analize morfologije ter konstitucije stripa, je važno že na samem začetku precizirati osnovne problemske vozle, ki jih skuša strip kot medij in kot ustvarjalni akt razrešiti; pomembno je definirati oblikovne naloge, ki mu narekujejo bistvo in ga usmerjajo k čisto določenim ciljem na področju občevanja z bralcem.

Tisto, po čemer se strip razlikuje od vseh ostalih komunikacijskih sistemov, tisto torej, čemur se ima zahvaliti za svojo oblikovno posebnost in hotenjsko relevantnost v okviru globalne strukture vizualnih sredstev komuniciranja – je njegova težnja in možnost, da s svojim ustvarjalnim postopkom enakopravno zaobjame, likovno utelesi tako prostorsko kot časovno dimenzijo dogodka. Strip ni medij, ki bi si kot književnost pomagal s simboli, jezikovno-pisnimi znaki, z besedami, in bi z njihovim povezovanjem ustvarjal v bračevi predstavi individualno in subjektivno konkretizirane predstave: strip teži k neposrednemu predočanju motivov, likov in situacij, teži torej k polnemu dobesednemu predstavljanju kakega dogajanja v slikovno reproduciranih, vizualnih formah. Toda, če je bila pomanjkljivost, da tako rečemo, klasično formuliranega slikarstva v njegovi izvenčasovni fiksaciji, v težnji, da bi motiv fiksiralo in monumentaliziralo na ravni statične poetične vizije, v svojem bistvu bolj usmerjene k večjemu kot k manjšemu, teži strip z vsem svojim oblikovnim ustrojem predvsem k temu, da bi se z enako verodostojnostjo utelesil tudi na ravni zapovrstnega, registriranega dogodka, čigar faze tečejo pred našimi očmi v obliki povezanih kvadratov – posameznih prizorov, ki sestavljajo strip.

Nahajamo se torej na meji med slikarstvom in književnostjo, pri čemer si je strip sposobil od književnosti metodo pripovedi, torej časovnega povezovanja posa-

meznih delov dogajanja, od slikarstva pa možnost, da vsak ta del, vsako slikovno konkretizacijo posameznega detajla zgodbe oblikuje kot samostojen likoven ekspozitiven trenutek, tj. koščka celotnega dogajanja. Specifičnost stripovske sintakse je v tem, da se vsak kvadrat sličica pojavlja hkrati kot odvisna in kot pogojno samostojna vrednost – če gledamo kak kvadrat ločeno od ostalih – je popolna in zadostna slikovna informacija c nekem trenutku, o posameznem delčku dogajanja; če pa ga gledamo v kontekstu ostalih kvadratov – sličic – se razkriva kot funkcionalen člen, ki je le na videz in pogojno osamosvojen v resnici pa organsko vključen v enoten niz ostalih kvadratov sličic.

Odklanjajoč tako abstraktno pojmovnost besed kot posredno, ne vizualno, simbolično opredeljenje motiva, hkrati pa zanikajoč slikarsko samozadostnost ene same likovne fiksacije, kot neodvisne zaključene celote, je strip z oblikovalno svoj lastni morfološki skelet, znotraj katerega se prostorsko časovna sinteza materializira na najenostavnejši in, lahko rečemo, tudi na najbolj čitljivi način: vsak kvadrat sličica je posamična prostorska fiksacija nekega trenutka, serija teh sličic pa je prostorska konstanta, ki na svoji krivulji zbira in obsega po lastni volji veliko število takšnih posamičnih fiksacij.

S tem pa se znova vračamo k osnovni težnji stripa, k naporu, da bi z adekvatno razporeditvijo oziroma učinkovitim montažnim povezovanjem posameznih kvadratov prizorov dosegel čim bolj popolno iluzijo zornega razvijanja dogajanja, z drugimi besedami, da bi na osnovi likovno formuliranih in pripovedno kolažiranih sličic sugeriral gib, gibanje, časovno oziroma dinamično kontinuiteto dogajanja. To pa nas spet logično vodi k razmišljanju o drugi veliki umetnosti dvajsetega stoletja, ki se je rodila hkrati s stripom: vodi nas k primerjavi s filmom. Morda je zgolj slučaj, da sta se prvi „pravi“ strip (The Yellow Kid) in prvi „pravi“ filmski zapis bratov Lumiere pojavila pred občinstvom istega leta – 1895; toda gotovo ni slučajna hotenjska podobnost obeh omenjenih medijev, sorodnost njune oblikovne afinitete do giba, do kinetičnega oziroma dinamičnega potenciala dogodka ali dogajanja. Filmu je seveda uspelo zaradi svojega specifičnega bistva realizirati in reproducirati gib v celoti, kajti ena od osnovnih definicij kinematografije se glasi: „film je umetnost premikajoče se slike“. Strip ne bi nikoli premagal pogojenost svoje likovno statične narave, toda na vse načine si bo prizadeval, da bi čim bolj neposredno in učinkovito sugeriral kinetične potenciale motivov: pred nami je, če parafraziramo prejšnjo definicijo, umetnost ustavljenih slik, umetnost likovnih prizorov, od katerih vsak predstavlja fiksiran detajl giba, frazo dinamičnega loka, zaustavljen drobce progresivnega razvoja dogajanja. In kot leži osnovna draž filma v njegovi oblasti nad magičnim gibom, tako bosta lepota in provokativnost stripa izhajali predvsem iz sugestivnosti tega zaustavljenega, odslikanega gibanja, ki je popolnoma osvobojen in se polno svobodno razvija šele v naši zavesti, v našem stiku z medijem.

Toda na te odnose in podobnosti se bomo vrnili v kasnejših razmišljanjih.

Osnovna oblikovna sredstva stripa bi bila torej – a) stripovski kvadrat, sličica kot posamezna fiksacija motiva, b) montažni postopek, po katerem se želeno (to je potrebno) število takšnih kvadratov sličice povezuje v kontinuirano, komunikacijsko razločno celoto.

Vsaka od teh vrednosti, kot bomo videli kasneje, je kompleksna in polivalentna kategorija, ki jo je mogoče v celoti razumeti v njenem končnem pomenu le na osnovi podrobne in temeljite analize. Ko smo govorili o enostavnosti kot o eni temeljnih premis stripovske morfologije, smo pravzaprav govorili o neposredni učinkovitosti, s katero vzpostavljajo stik z bralcem oziroma gledalcem: toda kar zadeva naravo posameznih elementov, ki jih izkorišča za kontaktiranje, skriva zunanja enostavnost sporočanja vrsto materialu imanentnih problemskih vzlovov, celo serijo kompleksnih vizualno-perceptivnih zakonitosti, spremenljivk in presenečenj, ki zaslužio več kot le bežno pozornost ter zelo natančen instrumentarij za identificiranje oziroma očitavanje teh elementov.

Najprej se bomo zadržali pri stripovskem kvadratu sličici, posamični vrednosti stripovskega pripovednega niza.

Kot osnovne konstitutivne elemente tega kvadrata je treba izločiti:

- a) okvir kvadrata slike,
- b) prostorsko iluzionistični ali splošni segment, omejen s tem okvirom,
- c) figuralno vsebino, tj. opredmeteni detalj dogodka, registriranega v tem kvadratu,
- č) scenografsko artikulacijo tega prostorskega ali ploskovnega izseka;
- d) komunikacijski kodeks, na osnovi katerega se na ravni tega kvadrata slike vzpostavlja neposredna zveza s potrošnikom.

Okvir posamezne stripovske slike je lahko različne oblike in velikosti; najpogosteje je v skladu s standardiziranimi dimenzijami, ki so prilagojene strani ali vodoravnemu stolpcu v časopisu, kajti tako je mogoče poenostaviti dnevno objavljane stripa v časopisu oziroma njegovo razbijanje na večje ali manjše epizode ali nadaljevanja, brez večje škode za celovitost ali enotnost zgodbe. Toda celo kljub takšnemu uniformiranju ima lahko okvir posamezne sličice poleg pravilnega kvadrata tudi obliko ležečega ali pokončnega pravokotnika, bolj poredko pa kroga, romba, romboida, trapeza, zvezde ali pa kakšnega drugega nepravilnega geometričnega lika, lahko pa se zgodi, da je posamezna sličica preprosto brez okvirja, če okvirji sličice, ki jo obkrožajo, dovolj jasno določajo in precizirajo njen obseg.

Okvir lahko torej, rečeno najbolj enostavno, s svojimi robovi omeji izsek iluzornega prostora ali površine: tridimenzionalnega prostora, ki ga sugerira iluzija, – tedaj, kadar risar stripa plastično, voluminozno modelira ambient in like; površine – tedaj, kadar osnovni model kreacije črpa le iz dveh ploskovnih dimenzij. Toda niti ena niti druga usmeritev nima bistvenih prednosti ali pomanjkljivosti pred drugo: vse je odvisno od temperamenta in morfološke upravičenosti izbire – nadarjeni risarji bodo ustvarjali pomembna dela ne glede na likovno polarizacijo. A vseeno je treba opozoriti na razlike

v pomenu. Tridimenzionalno modeliranje kvadrata slike vključuje ipso facto spoštovanje realistične narave prizora, takšen poseg zahteva a minuciozno izdelavo kostuma, scenografija in inventarja, zahteva natančnost in posebno pozornost v anatomske profilacije telesa, fiziognomije in gibov in končno zahteva slikarjevo natančnost pri svetlobi in senci kot logičnih povzročiteljih reliefno razčlenjenega prostora. Na drugi strani pa zahteva ploskovna obravnava zavestno distanciranje od naturalistične verodostojnosti prizora – zato ta močdl najbolj ustreza risarjem, ki jim leži karikatura ter ploskovno shematizirani in na duhovit učinek preračunani liki. Celotna scenografija se tukaj zreducira na artikuliranje ozadja, na njegovo, recimo, animiranje z določenim barvnim odtenkom ali pa na uporabo kolikor mogoče strnjene, ploskovno koncipirane scenografske vrednosti, zreducirane na skrajno posplošene simbole-informacije o okolju, interjerju ali eksterjerju. S tem izbira plastični, voluminozni, ali ploskovni, ornamentalni model v artikuliranju kvadrata sličice, izbira tudi ustrezno koncepcijo scenografskega, figuralnega in barvnega izdelovanja celote.

V zvezi s figuralno vsebino v prizoru – kvadratu je vredno omeniti tudi osnovne možnosti njegove kompozicijske artikulacije: gre za vrednosti, ki jih poznamo iz filmske estetike – za plane in rekurse. Popolnoma je jasno da zapovrstno prenašanje dogodkov na osnovi nizanja posameznih prizorov vključuje nenehno spreminjanje odnosa do dogajanja, in to iz prizora v prizor – variranje in menjavanje različnih planov (od totala, preko bližnjega, do velikega plana in detajla), pa tudi spreminjanje točke; s katere opazujemo in ki je lahko više ali niže od ravni dogajanja – s čimer dobimo ekspresivne specifičnosti zgornjega in spodnjega rakursa. Upravičeno lahko trdimo, da brez tega ni imanentne dinamike stripovskega dogajanja: ponavljanje enega in istega plana ali rakursa namreč nujno vodi v monotonijo, zasičenost in nezanimivost dogajanja.

Asociacije v zvezi s filmom niso niti najmanj slučajne: zares gre za slikarsko izkoriščanje izraznih elementov, ki so odločilnega pomena za kinestetično oblikovno strukturo: od tod tudi pogosto velika podobnost med stripom in do podrobnosti izrisane snemalne knjige. Toda s tem smo se že znašli na področju izkušnje, ki so skupne vsem vizualnim umetnostim, ki so vezane na določen format predstavljanja – ne glede na to, ali gre za rob slikarskega platna, filmskega platna ali stripovskega kvadrata: slikarstvo, kot najstarejši predstavnik te skupine, je že zdavnaj ponudilo celotni register posameznih planov in rakursov, strip se je osamosvojil z množitvijo in zapovrstnim menjavanjem njihovih profilov, film pa je zrasel iz kinetičnega, kinematografskega artikuliranja njegove sier statične vsebine oziroma ikonografskega inventarja.

Tudi osnovne smeri gibanja v sliki kvadratu uporabljajo izkušnje iz kinematografije: raziskave so pokazale, da gledalec v kinodvorani doživlja kot afirmativno vrednost gibanje, ki teče od levega proti desnemu robu platna. Na ta način doživlja napredovanje,

varnost in uspešno zaključeno akcijo zato, ker v tej podrobnosti podzavestno prepoznajavo dobro znano smer, v kateri vsak dan piše in čita. Gibanje od desnega proti levi pa gledalec doživlja kot nekaj negativnega, kot slutnjo umika, negotovosti in končnega neuspeha. Gibanje, ki iz globine kadra napreduje proti prvemu planu, vselej označuje trenutek popolnega afektivnega stika med platnom in gledalcem, hip maksimalnega dinamičnega poudarjanja pomembnosti in važnosti dogodka; obratno pa gibanje v globino vsiljuje občutek popuščenja napetosti, umiritev in zaključek določene etape dogajanja. In tako dalje. Odtenke je v takšnih kratkih opazkah in pripombah težko zaobseči v celoti, zato se zadovoljimo le z nekaterimi globalnimi opozorili na določene perceptivne konstante in konvencije s katerimi filmski avtorji in ustvarjalci stripov premišljeno operirajo pri iskanju čim popolnejšega stika z gledalčevo zavestjo.

V tem smislu bi posebno pozornost zaslužilo tudi proučevanje slikarskih elementov, ki jih uporabljajo pri artikulaciji posameznega stripovskega kvadrata slike. Tako na primer ni težko ugotoviti, da obla, napeta linija (imenovana: ženska linija) s svojo arabskosti v vselej sugerira občutek prijetnega, všečnega in dobronamernega – zato ker očesu daje možnost, da se po njenem profilu sprehodi brez kakršnih koli ovir ali motenj. Toga, ravna, lomeča se črta (imenovana: moška) pa vzbuja občutek hladnosti, geometričnosti, brezčutnosti, krutosti – kajti v tem primeru gibanje pogleda nenehno motijo ostri koti, nepričakovani grafični prelomi črte itd. Tako je torej mogoče že s samo naravo linije zelo natančno določiti značaj posameznega lika: Popaj, Miki Mišek, Asteriks in še mnogi drugi liki že samo z modelacijo svojih fiziognomij vzbujajo prijeten videz in simpatije, medtem ko vzbujajo liki iz precej surovega stripa „Dick Tracy“ občutek nelagodnosti, brezčutnosti, in grožnje, predvsem zaradi obraza, ki je narisano z nekaj ostrimi, nezaobljenimi in lomljenimi potezami. Natančno odmerjeni spopad krivulj in togih črt v „Malem Nemu“ in v „Družini Tarana“ pa ustvarja poseben notranji priokus bizarnosti, groteske in absurda. Tudi pri velikih mojstrih plastičnega modeliranja likov, kot so Burne Hogarth, Harold Foster in Alex Raymond, srečamo nevsiljivo prevladovanje mehkih ali ostrih potez, kar daje posameznim likom „okus“ ali „ton“ v skladu z njihovim značajem oziroma intimno vsebino.

Barva ima v tem kontekstu prav tako zelo kompleksno vlogo. Znano je na primer, da nekatere barve (črna, modra, vijoličasta) same po sebi „vpivajo“ pogled in ustvarjajo ob perceptivnem stiku vtis globine, medtem ko nekatere druge barve (rdeča, rumena) „odbijajo“ pogled in ustvarjajo vtis, kot da „štrlijo“ iz celote. So pa tudi barve (zelena, Kandinsky jo imenuje malomeščanska barva), ki pogled „puščajo pri miru“, ki delujejo ploskovito in ne privlačijo pogleda v nobeno od navedenih smeri. Ta, lahko rečemo reliefnost, kot konstanta vizualnega kontaktiranja z barvnostno strukturo, še posebej, če gre za tako bogatost gradiva kot pri stripu, lahko postane posrednik zelo zanimivih in povsem

nepričakovnih doživetij; toda nepazljivo poglavitje in podcenjevanje teh učinkov lahko izzove disharmonijo in perceptivne šoke, ki otežujejo kontakt in ustvarjajo podzavestne pregrade in mentalne bloke neugodnosti ali odvrtnosti.

Seveda pa je treba poudariti, da se ni treba vselej strogo držati omenjenih pravil: narisati dober strip nikakor še ne pomeni, da je treba narediti celoto, v kateri bi morala logika vsakodnevnega izkustva prevladati nad logiko materiala. Z drugimi besedami: resničen umetnik na tem področju bo izkoristil vse omenjene možnosti, da bi nam ponudil čim bolj raznoter, provokativen in učinkovit doživljaj, pri tem pa seveda ostal v mejah harmonične mere in dobrega okusa. Celota stripa bo na primer gotovo zanimivejša, če se bo na posameznih straneh izmenjevalo čim več okvirjev sličic različnih velikosti in oblik. Po treh ali štirih kvadratih, ki bodo vsebovali natančno scenografsko iluzijo globinskega prostora, bo spreten risar vključil kvadrat, v katerem se bo ozadje za likom spremenilo v enotno barvno ploskev. Koloristični odtenek tega ozadja se lahko od sličice do sličice učinkovito spreminja: barva v stripu ni vselej nujno podvržena zakonom lokalnega tona. Skratka, nobenega oblikovnega elementa stripa ni treba jemati kot pravilo, ki se ne sme prekršiti, kot sakrosankten princip: niti enega od navedenih elementov ni treba obravnavati pasivno, v skladu z vnaprej predpisanim kanonom, temveč gre nasprotno za nenehno aktivno revalorizacijo njihovega karakterja, profila, vsebine in pomena, in tako za osvobajanje notranje ekspresije, za skrivnostni, bogati, domišljjski potencial zgodbe v slikah. Tako kot vse ostale umetnosti se tudi strip vrednostno potrjuje na ravni ustvarjalnega preraščanja vseh „pravil“ in enopomenskih določil svoje polivalentne strukture.

Tako prihajamo do najbolj zanimivega in najbolj izvirnega konstitutivnega elementa stripa: do njegovega komunikacijskega kodeksa. Gre za vse tiste oblike neposrednega komuniciranja, se pravi, sporočanja določene sporočila, s katerim si strip pomaga pri stiku z občinstvom. Primarna in gotovo najbolj rudimentarna oblika tega neposrednega komuniciranja je brez dvoma tekst, replika ali pojasnilo, ki je izpisano ob posamezni sliki kvadratu ali v njej. Še vedno pogosto nahajamo besedilo tudi izven slike, najpogosteje pod njenim spodnjim robom, in to takrat, kadar risar noče z vnašanjem črk zmanjšati slikarske čistosti svojega kvadrata. Bolj pogost je primer, ko avtor spremno besedilo potisne v katerega od vogalov prizora – s tem se besedilo in slika že združujeta v morfološko celoto, hkrati pa se razmejujeta kot dva dela, ki sta različno prezentirana. Prav tako pogosto risarji ves kvadrat izpolnijo z besedilom, in to predvsem takrat, kadar obseg in pomembnost informacije zahteva privilegirano mesto, oziroma tedaj, kadar je takšen, s črkami artikuliran kvadrat nujen kot odmor, grafična cezura med dvema skupinama prizorov, med dvema stripovskima „stavkoma“. Takšne rešitve nekoliko spominjajo na informacijski in strukturalni model nemega filma, v katerem se je tako imenovani „title“ z besedilom

pojavi ali zaradi važnosti informacije ali pa zaradi cezure, pomembne za ritmično strukturalno gradacijo vizualne celote. Končno so v vsakem stripu sličice popolnoma brez besedila, še posebej, kadar gre za mikrofragmentiranje določenega dogajanja in kadar se s takšno redukcijo pisane informacije skuša poudariti trenutnost dogodka. Kajti ne smemo pozabiti, da obstaja poleg znane in često omenjene „filmske hitrosti“ tudi „stripovska hitrost“, stripovski trenutek, ki je z montažno razčlenjenostjo razbit na večje število kvadratov v vsakem od njih je zaobjet le majhen časoven izsek, vsi skupaj pa izražajo posebno dramatičnost oziroma „zgoščenost“ dogajanja.

Vendar je najbolj razširjena oblika besedilne stripovske komunikacije že omenjene flikaterija, balonček, ki v obliki večje ali manjše elipse ograjuje junakovo repliko in z ostrim odrastkom opozarja na to, da napisane besede prihajajo iz njegovih ust. In prav tukaj prihajamo do prve temeljne premise stripovske „dikcije“: podatek ni sporočen le z vsebino tistega, kar je izpisano, temveč tudi z obliko, v kateri je napisano. Besede, na primer, ki jih junak stripa še posebej poudarja, so navadno označene z debelejšimi, bolj opaznimi črkami, ki se tako ločujejo od ostalih besed. Kadar junak vzklika, flikaterija vsebuje eno ali dve enozložni besedi – toda tolikšni, da zavzemata ves prostor v balončku, s čimer se poudarjata ton in ostrina sporočila. Izbira, karakter in profilacija črk oziroma besed v flikateriji lahko tudi širše govorijo o liku, ki jih izgovarja: tako je na primer replika nežobraženega bedaka polna pravopisnih napak, medtem ko je izjava dolgočasnega akademika izpisana s skrajno natančnimi in zapletenimi lepopisnimi znaki. Končno tudi sam balonček pogosto spreminja obliko, odvisno od značaja sporočila, ki ga prinaša: Kadar junak preteče vpije, se obla elipsa glikaterije spremeni v ostro, nazobčano elipso, kar vizualno poudarja dramatičnost trenutka, kadar je junak prestrašen, se flikaterija zmehča, se topi in vlaknato drhti, kadar pa gre za izjavljanje ljubezni, lahko dobi balonček popularno obliko srca. Toda tukaj smo že na pragu najbolj zanimive stripovske sposobnosti, da se namreč pri komuniciranju s potrošniki mnogo bolj poslužuje vizualnih likovnih signalov in simbolov kot pa besed in replik.

Tako na primer ni nujno, da flikaterija obvešča le o tistem, kar junak govori: v njej je prav tako lahko izpisana vsebina njegovih misli – v tem primeru ostri izrastek iz balončka, ki prihaja iz akterjevih ust, zamenja vrsta vse manjših krogec. Podoben znak srečamo tudi, kadar gre za flikaterijo, ki naj bi pričarala junakove sanje, toda tedaj se v balončku ne pojavijo več besede, temveč risbe, grafičen prikaz tistega, kar vidi v sanjah. Tako smo prišli do slike, ki je poleg besede najpomembnejša kategorija stripovskega komunikacijskega kodeksa. Ta slika pa se lahko sapremeni tudi v simboličen prikaz druge vrste. Junak, ki smrči, ima lahko v svoji flikateriji lesen hlod z žago, ki ga žaga. Lik, ki preklinja, ima balonček napolnjen z bizarnimi hieroglifi, brez konkretnega pomena; junaka, ki je zmeden, bomo identificirali z velikim vprašajem, presenečenega pa

s klicajem v njegovi elipsi. Kadar je stripovski junak nokavtiran, se pojavi v balončku jata ptic ali jata zvezd, kadar pa poje, se pojavi roj not. Kadar mu pade na pamet kaj zelo važnega, kadar se mu, kot pravimo, „posveti“, vidimo v flikateriji žarnico, kot komunikacijski simbol – konvencijo, ki ji niso potrebna nobena dodatna pojasnila. Da bi le mimogrede ilustrirali, kakšne so domišljajske možnosti v tem mediju, naj omenimo mačka Feliksa avtorja Pata Sullivana in njegovo onirično igro, ki jo zelo rad igra s posameznimi komunikacijskimi enotami; kadar ga na primer preganja krvočolni tiger in ga prižene skorajda v brezizhoden položaj ter torej vprašaj v flikateriji označuje delikatnost tega položaja, Feliks duhovito zgrabi vprašaj in z njim treščji tigra. Tako se kodificirani simboli stripovske komunikacije izkažejo tudi kot enakovredni, organski deli medija in njegovega bistva, ne pa le kot dodatki, skratka pred nami je umetnost, ki lahko mimo besed realizira kompletno emisijo svojih sporočil. Poleg tega je primer s Feliksom in vprašajem odlični argument v prid tezi, da je potrebno aktivno uporabljanje in osvobajanje, vseh možnosti, ne pa pasivno nadaljevanje in banaliziranje ustaljenih oblik in modalitet stripovske strukture in komunikacijske sheme.

Ta vizualni, besed osvobojeni izrazni register stripa obsega celo vrsto področij, ki jih je slikarsko težko označiti. Da bi risar na primer „ozvočil“ svoj kvadrat slike, vnese onomatopoejo zvoka: vsak izstreljen naboj, razbiti krožnik, zlomljeno desko ali preluknjano avtomobilsko gumo spreminja ustrezen leksem, sestavljen iz treh, štirih ali petih črk (bum, krak, bang, bum, tres, itd.), zavijanje siren in cviljenje zavor nam predstavi razvlečena vrsta črk, ki se, grafično stilizirane v čisto likovno vrednost, vlečejo skozi ves kvadrat – prizor. Pred nami so torej v likovno obliko prevedene besede, zvoki in signali.

Videli smo torej, kako likovne modifikacije balončka nazobčanje ali omehčanje flikaterije, eksplicirajo psihološko stanje junaka. Da bi risar poudaril dinamičnost giba, pogosto nariše ob sklepe ali okončine svojega junaka še vrsto dodatnih mikropotez, ki ilustrirajo odločnost in prostorski razpon geste. To je lahko le nekaj opisnih črtic, lahko pa je na primer narisana lok, ki ga je opisala pest, mogoče je označiti mesto, kjer je zadela nasprotnika (grafični simbol majhne eksplozije), lahko je narisana tudi krivulja, po kateri je udarjeni izletel iz kvadrata: v sliki sta pred nami v tem primeru le lik z dvignjeno ali spuščeno pestjo in čuden splet krivulj, stikajočih se na mestu, ki ga grafično označuje eksplozija. Za začetnika v čitanju stripov gotovo nerešljiva uganka: za rutiniranega, potrošnika konvencija, razumljiva prav toliko kot zvonjenje telefona ali rdeča luč na semaforju. Poleg zvoka ali psihičnega stanja je mogoče vizualizirati tudi vonj – v obliki elegantnih balončkov, ki se širijo od krožnika k razdraženemu nosu; bolečino z vrsto majavih črt, obkrožajočih rano ali otečeni prst; pa tudi vrsto ostalih občutkov ali čustev, kot so vročina, mrz, strast, veselje, žalost, sovraštvo itd.

Vsak zrel avtor ima svoj lastni in posebni

element tega slikovnokomunikacijskega kodeksa: tako na primer Hoghart v najnovejši seriji „Tarzana“ (1973) vsak gib skicira v vseh njegovih fazah znotraj posameznega kvadrata; tako se junak oziroma njegovi udje pojavljajo v pomnoženi, zaporedni vizuri, ki odlično odraža kompleksno, kinetično krivuljo skoka ali zaleta.

Logično se nam zastavlja tudi vprašanje, kaj je ta – imenovali smo ga potrošnik stripa – ali je bralec ali je gledalec zgodbe v slikah? Eno in drugo: brati strip ne pomeni le brati sporočila, napisana s črkami, gledati ga – spet ne pomeni izključno zaznavati prizore in tunkave poze. V tem tudi tiči specifičnost in prepletenost stripovskega sporočila oziroma potrošnikove percepcije tistega, kar vidi.

Ker strip nima kompleksa pred težavnostjo katere koli naloge, kar zadeva prikazovanje tako konkretnega kot najbolj abstraktnega, ustvarja svoj mešani jezik, mešani komunikacijski kodeks, sintezo, v kateri se pojavljajo elementi številnih drugih jezikov in kodoksov komunikacije – od napisane besede, slike, piktografskih in signalističnih možnosti sistema pa vse do likovno formo prevedenega zvoka, giba, čustva, občutka, psihičnega stanja itd. In ker gre tukaj, kot pri vsakem komunikacijskem pojavu, ne za dokončno in zaprto, temveč za metamorfno procesno in odprto komunikacijo, je popolnoma razumljivo, da strip vsak trenutek svojega obstoja razvije kakšen nov sloj svoje kompleksne in polivalentne usmerjenosti k potrošniku in njegovi zavesti.

(nadaljevanje drugič)

prev. Sašo Schrott

Adriano Spatola

PROTI TOTALNI POEZIJI

(nadaljevanje)

Seveda ne bi bilo prav vzeti v pretres teh tekstov, ne da bi poudarili, da sta v poeziji letristov verbalno-vizualni in fonetični vidik v tesni medsebojni odvisnosti, to pa sta konec koncev tako v konkretni kot v prostorski poeziji). Altmann, Maurice Lemaitre, Isidore Isou, Roland Sabatier ali Jacques Spacagna – njihove pesmi dobijo pravo podobo šele takrat, ko se zvočni in leksikografski trenutek popolnoma združita. Osnovno sredstvo te združitve je človeški glas, uporabljen v vseh svojih možnostih (naravnih in prisilnih), daleč preko meja samega izražanja: „Nova poezija“, pravi Altmann, „ki slohi na melodični lepoti kombinacije črk, se vrača k svojemu izvirnemu materialu: k človeškemu glasu.“

Koncept glasu kot *materiala* je razviden iz odnosa v pesniški kompoziciji letristov. Z zborna orkestracija – kaotično in zmedeno

– dosegajo izjemno tonsko celovitost, tako da lahko govorimo o pravi in lastni neformalni glasbi. V tem smislu predstavlja fonetična poezija letristov izredno zanimiv predlog totalnega značaja glede na dadaistične izkušnje (1918–19) Raoula Hausmanna, ki so še izhajale iz metamorfoz izgovora. Hausmann na primer z b b b b konstruira izjemno močno fonetično pesem. Pri tem uporablja samo črko „b“, ki zaigra v različnih vibracijah in modulacijah.

Zaradi tega lahko besedilo letristov ocenimo kot svojevrstno partituro; sicer pa je pesem partitura (četudi je ta izraz odkril šele 1954. leta Bernard Heidsieck) običajen fenomen na področju totalne poezije in obstaja neodvisno od zvočne realizacije, ki jo zdaj ocenjevana samo kot hipoteza ali po tradiciji pr epuščena bral čevi volji. Kot v tem *Razgovoru zaljubljenecv* (Anatol Stern, 1920):

?????????!

A A ak agh akh!!
bee dlin mm
mm

ou tres-ou-mais-y mais-on
gazon - gazou - zou
zauillis - pas - ou ou

MINOU

mignonet coconet nenet net
mememette miette menunette

MIMI BA - MM MM W!
kr trh / ni ni / wr! WRR
aa

Anatol Stern, ki bi ga lahko imeli za poglavitnega predstavnika poljskega futurizma, uporablja tu metodo transkripcije, ki bo postala teoretična podlaga in osnovna poteza letrističnega gibanja. Letristi so na poseben način usmerjeni k „umetnosti pesnikovanja“, kjer izvajajo prehod od besede (za katero mislijo, da je že izčrpana) k črki.

To je mogoče bolj jasno v delih, ki so nastala v prvih letih gibanja. Označuje jih „asketski“ odnos do verbalnega materiala, ki ga omejujejo na najenostavnejše abecedne prvine. To fazo so presegli v začetku petdesetih let, ko so pričeli uporabljati vsa dosegljiva ali možna, individualna ali kolektivna sredstva zaznamovanja (grafične in stenografske znake, algebrske simbole, kriptogramme, številke, glasbene note ...). Hoteli so izdelati neke vrste *bipergufijo* ali superpisavo, ki bi prestopila meje predhodne metagrafije ali postpisave. (Na enak način uporablja na Portugalskem Salette Tavares

ideogramsko transkripcijo zvokov in šumov in je že prišel do alfabetskih znakov, ki so podobni runskim. (Op. 12).

Ta poskus letristov je nastal iz prepričanja, da sta poezija in slikarstvo ista stvar in da odpravljanje besed ustreza odpravljanju triade pika - črta - površina, ki tvori osnovo abstraktnosti. Letristično gibanje si je tako zastavilo problem odkriti novo tabelo vrednosti, ki naj bi, izhajajoč iz črke - znaka, odstranila tradicionalno nasprotovanje med figurativnim in nefigurativnim in privedla do neke res totalne umetnosti.

Svoj delež k temu položaju prispevala resna kritika, ki so jo letristi naslovlili na Apollinairjeve Kaligrame. Pri tem so upoštevali neko psevdo figurativno izkušnjo z zakasnelim spoštovanjem do kubističnega slikarstva. O natančnosti te sodbe se nikakor ni mogoče izreči; dovolj je, če podčrtamo dejstvo, da letristična poezija-slikarstvo ne učinkuje prav nič drugače kot tista, ki jo je v

istih letih razvijalo neformalno slikarstvo: torej lahko letristi vsaj v tem smislu rečejo, da so pri njih stvari urejene.

Čeprav ni mogoče govoriti o neki pravi „ekspanziji“ letrizma, pa moramo priznati, da so mnoga navodila iz programa letristov sprejeli in še pred kratkim uporabljali tudi pesniki, ki niso pripadali gibanju. Tekst-partituro *O Babel* (Adriano Malavasi) imamo lahko za pomembno prizadevanje, ki sloni na nekem absurdnem, „iznajdenem“ slovarju; glasbenost uporablja tu kot mero asonance. To velja tudi za *Fonogramme* (Ugo Locatelli), ki se porajajo iz zavračanja in rušitve pogovornega jezika. Magdalo Mussio pa istoveti verbalni in grafični osnutek, in s tem dosega neko skoraj čisto obliko nesemantične pisave. Isto je mogoče reči za pesmi Mire Schendel, ki jih je Max Bense opredelil kot „grafične kaligrame“, ali za nekatere tekste Juliana Blaina, J. F. Boryja, Emilia Villa.

Iste besede je mogoče uporabiti tudi za nemško revijo „Rhinoceros“ (urejate jo brata Klaus Peter in Rolf Gunter Dienst). Od začetka izhajanja (1960) je „Rhinoceros“ zbirala eksperimente s področja letrističnih pisav, ki so budili spomin na dela slikarjev, kot so Hartung, Masson, Pollock ali Mathieu, čeprav je tu uporabljena beseda „pisava“ pogosto bolj vezana na tipografski znak kot na ročno pisavo. K.P. Dienst slikovito razlaga pesniški tekst z visoko dekorativnimi rezultati tipa liberty; K.P. Dienst pa uporablja osebno in svobodno pisavo, s katero sestavlja neke vrste „negativ“ pesmi. Kakor koli, Jasja Reichardt pravi, da vizualizirajoč postopek da ne v prvem ne v drugem primeru ni sam ebi namen, ampak predstavlja ključ za semantično razlago.

Za to tematiko je izrednega pomena delo Karlfriedericha Klause, ki se, čeprav ne popolnoma naravnost, naslanja na poezijo letristov. Klausovi kaligrafski teksti nastajajo iz igre med pisanjem desne in leve roke. Desna roka predstavlja kritično strogost, racionalno zgradbo, analitični trenutek; nasprotno pa leva roka „med pisanjem drsi in semantična vrednost se razkrajva v pisavi“.

Letristične elemente je mogoče odkriti tudi v fonetičnih pesmih vodilnih avtorjev francoske revije „OU“: Bernard Heidsieck, Francois Dugrene, G.J. Wolman, Henri Chopin. Fonetično iskanje je pri teh pesnikih še vedno na izredno strogi ravni, in to tako s teoretičnega kot s tehničnega stališča, Dufrene s svojimi *Cryrhythmes* (1958–64) do dna izkorišča vse razsežnosti glasu, Chopin pa z *L'energie du sommeil* (1965) in z *Le Corps* (1966) preizkuša možnosti dihanja.

Letristi, po vsej verjetnosti ne da bi se tega zavedali, z delnimi spremembami obnavljajo nekatere izredno pomembne teze Kurta Schwittersa. V svojem teoretičnem spisu *Poezija doslednosti* (1923) trdi, da je potrebno proizvajati pesmi, uporabljajoč izključno črke: „Izvirni material poezije je črka in ne beseda. ... Črke ne vsebujejo idej. V sebi nimajo nobenih glasov, omejujejo se na oskrbovanje možnosti za ozvočenje.“

Schwitters želi torej dospeti do elementarne poezije, ki bi nastala iz na papirju razporejene alfabetske enotnosti, osvobojene semantičnega korena in razumelne kot abstraktna oblika, kot čista struktura: pomena

pesnitve ni več mogoče najti v asociacijah idej ali v občutkih, ki jih vzbujajo v bralcu: izčrpa se v uporabljenem materialu. Pesem slika (*Bildgedicht*) ne daje napotkov za neko zunanjo razumsko realnost; uresničuje se v avtonomni obliki kot absolutna kreacija, iztrgana iz konteksta estetskih in jezikovnih dogovorov lastnega časa. Ekstremni rezultat te teorije je *i-Gedicht*, ki je sestavljen samo iz enega „i“, iz male črke s komentarjem „Beri: najprej gor, potem dol, nato gor in nad tem pikica“. Kot pravi Heissenbuttel: „Banalen mnemotehničen verz, ki ga uporabljajo v osnovnih šolah, je tu uporabljen za neko dokazovanje, ki samo s tem primerom razodeva praznino popisane površine.“

Schwittersov vpliv na poezijo nastopajočih desetletij bo odločujoč. Diter Rot s svojo konkretno daktilografsko pesmijo povzema hotenja *i-Gedichte*: Rot se odpoveduje (*Bok*, 1956–59) tipografskemu znaku v korist tistemu bolj enostavnemu in banalnemu iz pisalnega stroja. Pri tem za dosego estetskih smotrov uporablja ne le oblike črk, ampak tudi obrtniški in začasni ton – zatorej je na neki način „poosebljen“ – tako da postane tekst sprejemljiv. (Op. 13).

Od teh primitivnih *Ideogramov*, ki so bili objavljeni tudi v reviji „Material“ (v Darmstadtu so jo 1957. leta ustanovili Daniel Spoerri, Klaus Bremer in Emmett Williams), se je Rot lotil progresivne zapletenosti strani. Etape tega razvoja je mogoče zasledovati iz leta v leto v različnih *Bok*: *Bok 2*, *Bok 2a*, *Bok 2b* itn. Razlika med pesnitvami Diterja Rota in *i-Gedichtom* je v tem, da se v prvih črke večkrat združujejo bolj ko ne slučajno v pomenske otoke. To se nikoli ne zgodi v *typoems* (tipografske pesmi) Hansjorga Mayerja, ki uporablja črke iz tiska kot elemente vizualne kompozicije brez pomenskih abstrakcij, kjer strukturalna napetost prevzema neko resnično neizdano pomembnost sodobne konkretne poezije.

Mayerjevi *typoems* imajo mnogo skupnih točk s tipografskimi slikami (1930) Nizozemca H.N. Werkmana; tudi Werkman posvaja časopisne črke v njihovem formalnem pogledu brez vsakega stika s semantično dimenzijo. S tem ustvarja neki prostor, ki se nanaša na konstruktivizem, kjer nepravilna razporeditev in raznotere dimenzije črk vendarle uvajajo neko dadaistično noto.

V tej smeri se z *Eyes* (1967) giblje tudi Kanadčan B.P. Nichol; toda njegovi teksti nočejo biti predstave, „ampak zlogovna in podzlogovna sporočila“. Isto je mogoče reči za nekatere pesmi Maurizia Nannucciija, Franca Verdija ali Maurizia Spatole, ki so še vedno bolj nagnjeni k tehniki kolaža. Neka tere pesmi Johna Furnivala, tako kot Mayerjev *Alphabetenquadratbuch*, dosegajo s tipografskim ponavljanjem posebne vizualne učinke, ki spominjajo na gotška steklena okna.

Nasprotno pa se Klaus Bremer, ki z verbalnim materialom združuje abstrakten izraz, ne odpoveduje pomenu. Ta je celo bistven element njegovih pesmi. Bremerjevi teksti so resnično pravi pravcati pesniške razlage in vizualni rezultat je tesno povezan s semantično gostoto. „Pri Bremerju je, tako kot pri Heinzu Gappmayerju,“ piše Arrigo

Lora Totino, „izredno močna antidekorativna strukturalistična preokupacija; tu se z izrazom „dekoracija“ razumejo enostavna slučajnost, pomanjkanje prosojnosti, nujnosti in razumljivosti poemna nekega ravnanja.“

Mayerjev „tipografski stil“ daje rezultate, ki bežijo s strogo pesniškega področja in raziskujejo problematiko *lettering* in *dizajna*. Končno pa Mayer v Stuttgartu tiska eksperimentalne zbirke „*Futura*“ in „*Rot*“ (slednjo urejata Max Bense in Elisabeth Walther), in je tako v položaju, ko lahko v praksi preizkusa rezultate svojih raziskav. Ni torej slučaj, da je pred približno desetimi leti postal Stuttgart eden izmed pomembnejših mednarodnih centrov konkretne poezije. Okrog Maxa Benseja in Technische Hochschule (ki razen Ulma zbira dediščino Bauhausovo) se je zbrala vrsta pesnikov in *dizajnerjev* – Klaus Burkhardt, Sigfrid Cremer, Reinhard Dohl, G.C. Kirchberger in drugi –, ki nadaljujejo z razvijanjem tako teoretičnih kot eksperimentalnih idej nove poezije. Sam Mayer pa je bil razen tega Bensejev gojenec.

Interakcija med poezijo, oblikovanjem črk in industrijskim oblikovanjem (design) ostvarja eno izmed bistvenih tendenc konkretne poezije. (Op. 14). Grominger pravi, da se hoče konkretna poezija povezovati ne toliko z literarnim trgom kot z arhitekturo, slikarstvom, kiparstvom, *designom*. Še posebej je mogoče vzpostaviti neposreden odnos med konkretno poezijo in reklamno grafiko, in sicer zaradi tega, ker je tekst v obeh primerih izdelan z nekim postopkom, ki je pozoren predvsem do semantično-vizualne asonance. Razen tega so si po mnenju Maxa Benseja konkretni in reklamni teksti „tipografsko“ blizu, kolikor je njihova estetska shema komuniciranja identična: „Centralni znak, večinoma ena beseda, prevzema funkcijo gesla (*slogan*)“.

Razumljivo je – upravičeno pripominja Sandro de Alexandris – da razpolaga konkretni pesnik z globljim področjem eksperimentiranja, kot ga ima reklamni grafik, čigar sporočilo je zaradi narave stvari pogojeno z navadami zunanjih ekstraestetskih faktorjev. Toda, piše Arrigo Lora Totino, v obeh primerih je „semantičnost, ki razen posebne verbalne dimenzije pridobiva še neko plastično, figurativno, ikonično“. Na svoj način pa ikonografsko slikanje vpliva na pesnika, ki mora obracunati z naskončno množino podob, od prometnih znakov do bolj vulgarnega kiča. Kirchbergerjeve pesmi slonijo na primer na združevanju popolnoma kompaktno obarvanih geometričnih oblik in obsedenem ponavljanju napisov. Pri tem pride do rezultatov, ki spominjajo – tudi zaradi tega, ker so dimenzije teksta vedno pomembne – na abstraktno reklamne lepake.

Na enak način je mogoče govoriti tudi o *poem-painting* Ferdinanda Kriweta. Za razliko od Kirchbergerja uporablja Kriwet izključno izolirane črke in odlomke stavkov, ki se prelivajo in križajo na platnu (tudi v tem primeru gre za velike razsežnosti) kot na kakem belem ekranu. Nato razgibuje obliko črk – razreže jih po dolgem in počez, spreminja jim dimenzijo ali pa jih spravlja v nered, dokler ne doseže neke vrste para abecedo. Uporaba nasilnih sintetičnih barv daje končni učinek optični igri teh pesmi, o

katerih pravi Kriwet: „Ti vizualni teksti skušajo narediti uporabne ustvarjalne in ne samo reprodukcijske možnosti pisave – v splošnem pomenu besede –“ tako, da podudarjajo *inventioni* trenutek.

Za te svoje kompozicije velikega formata uporablja Kriwet kratico *PUBLIT* (iz *public literature*) in s tem podčrtuje odnos med novo poezijo in ikonografsko urbano panoramo. Poezija se mora kratko malo obrniti na prav tisto publiko, ki jo navadno bombardirajo „poulični teksti“. Slednji se v naporu, da bi zmanjšali prenarpanost sporočil, sklicujejo na elementarno ideografsko naravo jezika pred fonetizacijo. Enak proces poenostavljanja in shematizacije sporočila se odvija v „pisanem slikarstvu“ (*Pittura scritta*), ki odstranja za tradicionalno literaturo značilno intimnost in s tem dvomi o možnosti preživetja sedanjega koncepta knjige. „Obdobje knjige mora šele priti“, pravi Kriwet. Pri tem se sklicuje na številne še ne raziskane možnosti tega *predmeta*, ki ga imajo vse prevečkrat le za pasiven instrument, oropan estetskih vrlin.

Vodilni pesniki revij „*Approches*“ in „*Agentzia*“ (Julien Blaine, J. F. Bory, J. C. Moineau, Jochen Gerz) pa so prepričani, da je obdobje knjige že prišlo in da ni mogoče odložiti njene „osvoboditve“ izpod tradicionalne instrumentalizacije. Vsebinska knjige ni nič manj pomembna od zunanje videza, toda samo združitev teh dve elementov v edinstven organizem, ki se razlikuje od primera do primera, poraja knjigo-predmet. Ne sme se je več samo „brati“; treba jo je tipati, obdelovati, razstavljati in ponovno sestavljati. Bračvevo zadovoljstvo se ujema z obliko knjige (označitev strani, fustelacija, vezava, debelina in barva papirja, razvrstitev tipografskih znakov, število strani itd.). Ti pesniki kratko malo slavijo tehnično dimenzijo knjige, da bi jo mogli ponovno odkriti kot „naključje“, kot „igro“. Obenem pa bi hoteli odkriti mehanizem literature. (Tak poskus sta v Italiji izvedla Lia Drei s *Hiperbipotenozo* in Giovanna Sandri s *Poglavjem nič*.)

Vizualna in javna literatura torej mora izhajati iz nekega tipa globalne, „odprte“ komunikacije, ki vsebuje vse oblike uživanja – od neprisliljenega branja do razreševanja notranjih in zunanjih struktur teksta. Kljub temu pa ta opemacija ne vodi k nekakšnemu zmanjševanju semantične vrednosti jezika; kakor je lahko kontrolirati stalno in neodstranljivo prisotnost te vrednosti v najmanjšem delu kakega jezika in razbrati, ali uporabljata bralec svojo izkušnjo in zavest iz govornje ali pisane stvarnosti.

Konec knjige kot privilegirane prenašalca pesniške komunikacije je napovedala vrsta tistih, ki delujejo na področju totalne poezije. Antonio Porta govori o svojih *vizualnih epigramih* kot o praktičnem poskusu vračanja berljive poezije tudi izven običajnega prostora na straneh knjige. Prav „beg“ iz knjige je po Nanni Balestriniju značilnost novih raziskovanj: „S tem ko je poezija danes raztrgala ritmični kontinuum, ki ga razvija verz na straneh knjige, uporablja neko popolnoma drugačno metriko, vizualno organizacijo verbalnega materiala v dvodimenzionalnem prostoru.“

Tu se Balestrini tako kot Kriwet navezuje

na Schwittersovo idejo o pesmi sliki. Pri tem poudarja materialni trenutek in to v smislu bistvene spremembe odnosa med delom in uživalcem. Ta se dogodi, ko je slednji, ki s tiskanim tekstom ne razpolaga več na privaten način (ali „intimen“, kot je bilo že rečeno), prisiljen vrednotiti estetski in lingvistični pomen z doslej nepojmljivo neposrednostjo. In res, fizična razdalja med tekstom in bralcem ustreza neki napetosti, ki se nastani med vizualnim in semantičnim polom interpretacije. Fizična razdalja med tekstom in bralcem ustreza neki napetosti, ki se nastani med vizualnim in semantičnim polom interpretacije. Fizična razdalja med tekstom in bralcem postane torej pomembna za zaključke popolnega užitka ob pesmi – sliki, ki si ga ne moremo več predstavljati samo kot čist produkt neke verbalne operacije; upoštevati je potrebno tudi rezultat odnosa med delom in okoljem. (Od tod izhaja današnja obnova vrednosti „pesmi-predmeta“: Mario Diacono, F. Tiziano, Jean Clarence Lambert, Emilio Villa, Carl Fernbach-Flarsheim, Alain Arias-Maisson, Edgardo Antonio Vigo, Timm Ulrichs, Matjaž Hanžek, Hans Clavin).

Kar se tiče konkretne poezije, ima splošna literarna teorija skoraj absolutno vrednost. Bense govori o reklamnih *parolab* (sloganih), Gomringer pa citira v *Konstelacijah* – 1953/1962 – obvestila na letališčih in prometne znake. Konkretno pesem bi bilo mogoče gledati na njeno izredno jedrnatost „brati“ v enem samem hipu (prav tako kot napise VHOD ali IZHOD). Prav v tem smislu je treba razumeti prehod od verza k teoriziranim ideogramom, ki se začne 1952. leta s skupino Noigandres. (Op. 15.).

Ta prehod odpre Ezra Pound s svojim zanimanjem za kitajske ideograme. V njih je videti mentalno ravnanje, ki teži k čim večji ekonomičnosti v komunikaciji verbalnih oblik. V *Spevih Cantos* uporablja Pound ideograme kot strukturalni princip interakcije med skupinami idej, ki se medsebojno kritizirajo, ponavljajo in razsvetljujejo. Pri tem se povzdigne odnos med tematskimi jedri in grafičnim prostorom, ki postane bistven faktor v zgradbi telesa pesmi.

H. Kenner meni, da je treba Poundovo metodo povezati z Mallarmejevo teorijo drobljenja ideje v alotropskih predstavah. Dejansko Mallarme z *Un coup de des* (1897) anticipira mnoge poglavitne rešitve totalne poezije; z raznoterostjo tiskanih črk poživlja gibanje teksta in z razvrščanjem skupin besed po različnih točkah lista spreminja pesem v vizualno igro, ki je tipografsko urejena v neki novi prostorski dimenziji; dobljene rezultate bi Valery zagotovo opredelil kot „ideografsko predstavo“.

Morebiti pa je bolj zanimiv vidik tega poskusa v jasni kritični zavesti, ki ga spremlja in vzdržuje. In res govori Mallarme v uvodu svoje pesmi o pomembnosti, ki jo prevzema *belo* (ker „terja vezifikacijo kot tišino“), in o „ponovnih prizmatičnih delitvah ideje“, ki so povezane s principom „simultanege videnja strani“.

Mallarmeju torej lahko pripišemo tudi futuristično pojmovanje „istočasnosti“ („simultaneita“). Marinetti in drugi futuristi (Ardengo Soffici, Corrado Govoni, Francesco Cangiullo itn.) so v *besedab na svobodi* prvič

zavestno in javno zavrnilo tradicionalni tipografsko kompozicijo; jezik je znova postavljen v vizualno obliko, ki ni podrejena nobenim pravilom. Z atavizmom se skratka izvrši prehod od še vedno tipično literarnega koncepta poezije k „odprtemu“ konceptu, ki je povezan s svetom in vsakdanjostjo. Carlo Belloli pravi, da gre pri tem za preobrazbo poezije iz *pesmi v sporočila*.

V tem smislu lahko ugotovljamo, da je Mallarme odkril neki postopek pesniške kompozicije, katerega pomen je mogoče primerjati – kot pravi Augusto de Campos – s Schonbergovo „serijo“. Mallarmejevi postulat (kot tudi postulat Christiana Morgensterna, Apolinairja ali Amoja Holza) vodijo skozi raziskave zgodovinske avantgarde neposredno k sodobni eksperimentalni poeziji; na enak način je pojem „serije“ povezan (preko Antona Weberna in drugih) z Boulezova ali Stockhausnovno glasbo, z nekimi zvočnim unievtruzmom torej, ki skuša zapolniti vedno globlji prepad med človekom in znanstveno resničnostjo.

V zvezi s tem je prav zapisati, da je Augusto de Campos po številnih poskusih jezikovne montaže ustvaril prvo sistematično delo brazilске konkretne poezije (*Poetamenos*); pri tem so ga inspirirali prav Webernovi *Klangfarbenmelodie*. V tem delu gre za izredno pomemben primer pesmi-partiture, v kateri August de Campos naslanjajoč se na napotke Webernevega teksta) označuje različne barve glasov tako, da besedam, zalogom ali črkam pripisuje različne barve; sicer pa je to pesem dve leti kasneje v Sao Paulu uglasbila skupina avantgardnih glasbenikov.

Bistveni vidik tovrstnega pesniškega ustvarjanja predstavlja sama struktura teksta. Z izrazom „struktura“ označujejo brazilski konkretni pesniki – obračajoč se na gestalt-psihologijo – pomen, v katerem je vse nekaj več kot samo vsota delov, je nekaj kvalitativno različno od celote elementov, ki ga sestavljajo. Za primer vzemimo pesem *Velocidade* (Ronaldo Azeredo. 1957):

VVVVVVVVVVV
VVVVVVVVVVE
VVVVVVVVVEL
VVVVVVVVELO
VVVVVVVELOC
VVVVVVELOCI
VVVVELOCID
VVVELOCICA
VVELOCIDAD
VELOCIDADE

Azeredo v tem primeru naslanja optični učinek na tipografsko obliko črke „V“ in na ponavljanje te črke tako horizontalno kot vertikalno in diagonalno. Pravokotnik se tako razdeli na dva trikotnika, od katerih je eden abstrakten, v drugem pa nastaja ali razpada – po smeri branja, od zgornjega verza navzdol in nasprotno beseda „velocidade“. Ni težko opaziti, da se estetski pomen pesmi, ki bi ga bilo mogoče natančno obdelati samo z identifikiranjem semiotičnega in semantičnega trenutka, ne izčrpa v grafični shemi. S tega stališča je pesem struktura in struktura pe-

sem. Ta enotnost pa ne izključuje ustvarjalne napetosti: „Vsaka avtentična pesem,“ piše Decio Pignatari, „je načrtovana pustolovščina“.

Konkretna poezija se torej predstavlja kot rezultat sistematičnega proučevanja oblik sodobne komunikacije. Njen cilj je ponuditi bralcu „koristen“, „uporaben tekst – predmet brez kakršne koli zveze z maistagogičnim obnašanjem pesnikov romantike, simbolizma ali surealizma. (Op. 16). Če je pesem struktura, je struktura realnost: konkretni pesemik je do svojega dela prav tako strog kot zidar do svojega; in njegova graditeljska volja, pravi Pignatari, je nad voljo po izražanju ali samoizražanju.

Poskusimo zdaj primerjati Azeredovo pesem s pesmijo z istim naslovom (*Velocidade*, 1963); njen avtor je portugalski eksperimentalni pesnik Antonio Ramos Rosa:

a manha a moeda crespa
o principio duma tore o peito rude
um boi na estrada
os pes as maos um tronco a ponte
o corpo a terra
a mulher atravessada a raiva
da parede a sombra o peito
o corpo

Očitno je, da se kompozicijski postopek, ki ga uporablja A.R. Rosa, korenito razlikuje od Azeredove sintetično ideogramske metode. Dejansko razvija ta pesem idejo hitrosti z naštevanjem besed – stvari ali besed – pojmov znotraj linearne strukture tradicionalnega verza, ki pa ga prekinjajo razmiki med enim in drugim leksikalnim elementom. Vsak razmik opravlja funkcijo pavze in vabi k branju, ki ponazarja bežno prisotnost enotnosti najbližje pokrajine v odnosu do ozadja, to je do beline lista. Hitrost postane v tem primeru izgovor za impresionistično opredelitev, se pravi z jasno igro svetlobe in sence (resnične ali izmišljene), položaja človeka v „modernem“ svetu. (Op. 17.). V tem se A.R. Rosa ponovno navezuje na futuristično nesintakso „besed in svobode“, od katere se razlikuje samo po uporabi etnotnejše tipografije. Vzemimo za primer Umberta Boccionija in naslednji odlomek iz njegovega dela *Clovek + dolina + gora (Uomo + vallata + montagna, 1914)*:

Echi dondolio di alberi
acciottolio sparire
entrare procederè nel buco
montagna ventre buio
rotolio interno segnali rossi
metodici binari
vene brontolio interno
uragano lontano geologica im-
mobilita trapassara rapidita
300 cervelli al buio attesa
LUCE vallata sole
avvicinarsi avvicinarsi avvicinarsi

Sintetično ideogramska metoda brazilških konkretnih pesnikov pa se je rodila iz zavračanja svobodnega verza, ki je po *Un coup de*

des, pravi Haroldo de Campos, samo še „alibi“. Če po eni strani Mallarme predlaga organizacijo grafičnega prostora kot področja naravne moči pesmi, pa Poundovi, Joyceovi ali Cummingsovi poskusi razširjajo čez vse meje jezikovne možnosti literarnega teksta. Postopek vizualne atomizacije, ki ga uporablja Comings na verbalnem materialu, nam še posebej nedvoumno kaže na ničevost vsake notranje operacije pri svobodnem verzu. Tako kot v naslednji pesmi (1940):

! blac
k agains
t (whi)
te sky
? t
rees whic
h fr
om droppe

d

,

le

af

a: ;go

e

s wh

lrll

n

.g

Brazilska konkretna poezija se zanaša na obseg te dialektične oblike, te „kvalitativne evolucije“, in povsem jasno prevzema nase odgovornost za *in vivo tradicijo*; to pa zaradi tega, ker odklanja vsako solipsistično pojmovanje umetnosti. Tako prevzema Skupina Noigandres tudi specifično nacionalno tradicijo. Pri tem se v prvi vrsti sklicuje na poezijo Oswalda de Andradeja (1890 – 1954), enega najpomembnejših predstavnikov brazilskega literarnega modernizma, na katerega je vplival italijanski futurizem. Od poezije Oswalda de Andradeja – zanjo je značilna popolna odsotnost retoričnih elementov in ekstretno epigramsko zredčenje teksta – pelje pot skozi delo pesnikov kot so Carlos Drummond de Andrade in Maurilo Mendes h kompozicijam Joao Cabrala de Melo Neta, kjer prevladuje okus po goli verzifikaciji, razporejeni znotraj nekakega neoplasticističnega modula.

Oswald de Andrade hoče iz brazilске poezije narediti „izvozno blago“ in končati stoletno odvisnost južnoameriške kulture od evropske. Dejansko je konkretna poezija, kot smo videli, nastajala istočasno (Op. 18) v Braziliji in v Evropi, kotikor je rezultat sorodnega, če ne istega gibanja v primerjavah odnosa med literarnim ustvarjanjem in sociološko realnostjo. V obeh primerih se na pesem v njeni materialnosti gleda kot na instrument razlage sveta z neko estetsko

metodologijo, ki jo imajo za tipičen postopek sredstev množičnega komuniciranja. Haroldo de Campos pravi: „Konkretna poezija govori z jezikom današnjega človeka. Zavrača obrtništvo, govorljivost in metaforo, ki spreminjajo poezijo našega časa – časa tehnološkega napredka in neverbalne komunikacije – v anahronizem, in s tem povzročajo tisti prepad med pesnikom in publiko, ki ga često obžalujejo s sentimentalnimi in drugimi vse

prej kot objektivnimi izrazi.“ S tega vidika lahko sintetično ideogramsko metodo, ki postavi v igro vse elemente teksta (zvočne vizualne, in semantične), smatramo za proces organizacije pesmi v natančno soglasje s potrebo naše civilizacije po sporočilu, ki naj bo čim bolj hitro in neposredno.

(nadaljevanje in konec
v naslednji številki)
Prevod Boris Mužević

12. Podobno operacijo je na strogo fonetičnem področju opravil Arthur Petronio. Njegove *verbofonske pesmi* so prave simfonije besed, barvitosti, šumov, ritma, katerih orkestracija vodi do, kot je zapisal Francis Loyre, nekakšne „akustične halucinacije“.
13. Seveda ni Rot edini, ki na ta način uporablja pisalni stroj. Lahko bi celo rekli, da je pisalni stroj precej vsakdanji „instrument“ med eksperimentalnimi pesniki. Z njim izrabljajo vse grafične možnosti s pogosto presenetljivimi rezultati, ki jih ni mogoče ponoviti s tipografsko kompozicijo. Navedimo posebej dela naslednjih avtorjev: Jiri Valoch, Heinz Gappmayr, Pierre in Ilse Garnier, Josef Hiršal in Bohumila Grogetova, Naško Križnar, Dom Sylvester Houedard, Vojin Kovač Chubby, Milenko Matanovič, Bob Cobbing, Franci Zagoričnik, Paul de Vree, Frans Vanderlinde.
14. S tega stališča je nedvomno značilno dejstvo, da je Heinz Gappmayr – ki z Ernstom Jandlom in Gerhardom Ruhmom predstavlja v Avstriji konkretno poezijo – po poklicu *disajner*.
15. *Antologija Noigandres* (1962) zajema naslednje avtorje: Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Jose Lino Grunewald, Decio Pignatari, Ronaldo Azeredo. Seveda je konkretnih brazilskih pesnikov

- ki so na vrhu pregleda skupine „Invencao“ veliko več. Navedimo naslednje: Luiz Angelo Pino, Edgar Baraga, Pedro Xisto.
16. Heissenbuttel pravi, da ima surrealistična „pesem-objekt“ izrazit fetišistični značaj in se samo nejasno obnavlja v jezikovno artikuliranem odnosu. „Predmeti, ki se tu približujejo drug drugemu in ki se jim pridružujejo pisanja z nasprotujočimi si učinki ali oznakami, imajo samo stimulativno funkcijo glede na mantično-asociativni proces, ki poteka v opazovalcu. Tako razporejeni predmeti odtujujejo gledalca; reakcija, ki jo hočejo izzvati, vodi nazaj k nekemu predlingvističnemu stanju, ki ni izvedljivo niti razumsko niti besedno v slovarjih“.
17. E.M. De Melo Castro govori v zvezi s tem o „zaznavi sveta s fenomenološko značilnostjo“ in o neki „prostorski organizaciji“ pesmi. Takšni razmisleki veljajo za mnoge druge predstavnike eksperimentalne poezije: C. A. Sitto, Fransa Vanderlinda, Renata Pedía, Jeana Clarencea, Lamberta, Patrizio Vicinelli, Maria Ramousa itd.
18. V primeru Carla Bellolija lahko upravičeno govorimo o neki „predkonkretni“ poeziji, kadar mislimo na njegove prve konkretne pesmi iz 1943. leta.

TRI RAZPRAVE

RAZLIKA MED TRADICIONALNO IN MODERNO POEZIJO *

Med moderno in tradicionalno poezijo je občutna razlika, zazna jo vsakdo že na prvi pogled.

Tradicionalna pesem je napeta dvojnost med vsebino in obliko. Vseбина je v nji zmerom izrazito ideološka, obenem pa pesem – še smo pri vsebini – ideološkost razkraja. Tako dobimo napetost dvojnosti že v vsebinski plasti. Pesem, ki je zgolj ideološka, naradno pobudna, socialno plamteča, filozofska meditativna, je, kot pravimo, slaba pesem, ker ji manjka estetska razsežnost. Bistvo estetskosti – na ravni vsebine, pomenskosti, kar je isto – pa je ravno v destrukciji ideologije, v tem, da se skoz razbito ideologijo prebije človekova neposredna čutnost, vitalnost, življenjska sila. Seveda ta življenjska sila sama na sebi ni estetsko dejstvo, ampak šele v opoziciji z ideološko plastjo. Tradicionalna pesem je torej harmonična disharmonija ali disharmonična harmonija med ideologijo in čutnostjo.

Poleg vsebine je pomembna forma. Naj v območju prve tradicionalna pesem še tako razdene vsak konstrukt, vse postavljajoče, naj bo, recimo, še tako obupana, nesrečna, nihilistična, opevajoča smrt in konec, v območju forme se vsa ta vsebinska ničnost v hipu preobrne in postane najzlahnejša konstrukcija. Forma stoji, drži, je tako rekoč večna. Naj govori vsebina o čemer koli, oblika je trdna, samozadostna, gotova. Prav pri obliki se kaže človekova proizvajalnost, ustvarjalnost in, če hočete, radost, vera v življenje, v svet in človeka: moč. Tako je za tradicionalno pesem značilno še to drugo dinamično nasprotje: med „optimizmom“ forme in „pesimizmom“ vsebine. Analiza, ki jo zanima predvsem pomen pesmi, mora v glavnem ugotavljati negativne kategorije; taka, ki jo veseli forma, pozitivne.

V moderni pesmi pa se shema, ki sem jo pravkar opisal spremeni. Več kot enkrat smo že čuli nasprotnike moderne poezije, kako – in ne netočno – ugotavljajo: saj te pesmi so brez vsebine; nič ne povedo; gre le za igrakanje z besedami, za igrice. Če odmislimo dodano obsodbo, to opažanje natančno izraža občutke bralcev, navajenih na vsakdanji model.

Kaj se je spremenilo? Odpadla je ideološka plast pesmi. Moderna pesem nič več jasno, nedvoumno, razločno ne trdi. Ker nič tako ne trdi, tudi nič ne zavrača. Vsebinsko-pomenska napetost je odpadla. Še več. Preminila je celo napetost dvojnosti med vsebino in formo; kot da obeh med sabo ni več

mogoče ločiti. Kaj je zdaj vsebina, kaj oblika?

Moderni pesnik ne dela več z osnovnimi smiselnimi enotami, s stavki, ki so neposredno povedani in prevajajo znani logični svet. Za temeljno gradivo in obenem tudi že izrazilo si je izbral besede. Res jih sicer veže v višje enote, vendar s tem nastajajo stavki drugačne narave, nič več povedni, pripovedni, pojasnjujoči in protipojasnjujoči, ampak fantastični, nenavadni, čudni, posebni, drugačni. Naenkrat nas prestavijo v svet, ki ga do zdaj nismo poznali. Ni to prečudovita proizvodnja novega? Je res resnica, resnični svet je tisto, kar je oblikovano v znanih modelih? Ni domišljijско pesniški svet prav tako resnični svet, še več, še bolj resnični? Ne dokazuje še večjo pesniško – človeško – ustvarjalnost? Nasprotniki se rogajo in ponižujejo ko očitjo formalizem. Vendar – ali ni ravno forma, kot sem rekel malo prej, temelj človekove produkcije? Če so oblike osnovni zidaki človekove – svetovne stavbe, kako je potem mogoče govoriti o formalizmu kot o nečem slabem?

Moderni pesnik se vrača k jeziku beži od konvencionalnih, besedam že priraščenih pomenov. Če je naša osnovna komunikacija s svetom, med sabo, jezik, ali ni potemtakem ukvarjanje z jezikom ubadanje z osnovo, s tistim, prek česar občujemo, se človečimo? Če je iznajdevanje novega sveta v globljem smislu inoviranje jezika in šele v drugem planu prinašanje političnih, socialnih in drugih form, če so politične, socialne in druge forme sploh šele mogoče na osnovi jezika in imajo skupen in vsaka svoje jezik, ali ni potem pesnik v jedru nastajanja – novega – sveta, v gnezdu, kjer se vse novo, osvežujoče vali?

Ker gre za jezik, za raziskavo jezika, za kombiniranje njegovih prvin, za igro z njimi, ki pa jo zmeraj usmerja in vodi podzavest, domišljija, ne pa gola znanstvena metodika, prinaša ta poezija na dan človeško, tisto globlje, skrito, neobičajno. Se pravi, da je prav tako človeška, le bolj drzno, manj dolgočasno manj poprečno človeška.

Ker gre za jezik, se vsebina in forma preljeta druga v drugo. Tam, kjer se je Strniša mučil s koloni, z utrjevanjem pravil ritma, z obliko, da mu grozljiva vsebina pesmi ne bi razgnala, se predaja Šalamun ritmu samega, sivemu slovenskega, jezika in besed. Ritmične zveze naj same prinesejo neko „vsebinu“, ki ni povedana, ampak ritmična, poetična, sanjska, in torej ne več vsebina v starem pomenu besede. Tam, kjer je Vodušek postavljaj stance, sonete in Gruden tercine, v katere sta vlivala svoje doživetje, svojo izpoved in jo obvladano, urejeno

spozočala občinstvu, piše, recimo Ogorevc na videz prozno formo, ne veš, ali gre za esej ali za pesem v prozi, za manifest ali za seznam posmehljivk, za novelico ali za pregovore, za zasebne zapiske ali za kriminalno zgodbo ali pa za parodijo na kriminalno zgodbo. Forme niso več važne. Ker vsebina ni več nevarna, ni potrebno, da jo kaj zamenjuje: razliva se na vse strani, skače, izziva, se razkazuje, preoblači, prepeva, se preliva, presiha, se svetlika in temni, kakor ji je všeč. Poslušamo svet čudno premaknjene človeške skušnje, ki z enim svojim delom namiguje, da je človeška, in res, lahko jo tako beremo, moramo jo tako brati, z drugim pa sega onkraj. Kam? V območje neznanega, skrivnostnega, mističnega, radostnega.

Se ni človek, ki je bil tako dolgo pregnan iz sveta forme, nenadoma znašel znotraj sveta, v njegovi temeljni praformi, ki je ena: prajezik? Ni gib te, recimo Salamunove, Jesihove, Ogorevčeve pesmi, kljub svoje neznanosti tako prijateljski, slaček, zapeljiv, zvest, domač? Nas Avanzova iznajdljiva skromnost, očarljiva prijaznost ne vabi v srce reči? Ni v Hanžkovi na videz strogi pirueti ali Volaričevem ljubkem šansonu zamrla kretanja groze, izločenosti na rob sveta, se pokrli krič obupa, ki predira prsi odtujenega človeka? Ko jih poslušam, te slovenske moderne pesnike, sem tudi sam, z njimi vred, z njihovimi pesmimi vred, v središču sveta, ki ne govori z zapovedmi in prepovedmi, s povednimi in nikalnimi resnicami, z jezikom institucij, s prav in neprav, ampak se giblje kot oblak na nebu, drhti kot ptičji zvok, se upogiba kot klas v vetru, se prilizuje kot zaljubljeno dekle: je predvsem gib sveta, je ritem, ki govori sam iz sebe, s svojo ritmiko, s svojo čudežnostjo dinamičnega obstoja. Torej so tudi moderne pesmi pravljice o oblakih, pticah, travi in zaljubljenih, čeprav so drugače ustrojene: skozi ne plaka, ki so mu vse te lepote odvzete; ne: skozi ne naravno in nedolžno pleše v preradosnem obredu srečnega zaljubljanja srečne usode svet sam, ki se gleda v ogledalu poezije, se ljubi in mu ni treba storiti slabega Narcisovega konca.

Je moderna poezija mistično religiozna obnoviteljica pramita, ki človeka spet sprejema v svoje blaženo naročje?

IVAN FEO-VOLARIČ **

Volaričeva poezija že v osnovi teži h kombiniranju besede in drugih izrazil: glasbe, petja, vsakršnih nastopov. Biti mora šov, javna prireditel. Namenjena ni jesenskemu večeru, v katerem nesrečna dekleta zaupajo svoje srce Minattijevim nežnostim, zanjo je primeren trušč, zabavno okočje, veselje mnogih, veselje nad svetom: poezija kot radostno kratkočasenje. Ni to študentska poezija kot taka?

Se pravi, tudi ali celo predvsem posmehljiva. Že naslov Feove prve zbirke je ironičen: DESPERADO TONIC WATER. Obupanci so iz šabese, krahrla, kot se je reklo nekdanj, iz kokte, jugokokte, tonika, kot se reče zdaj. Dol z obupanci! Naj živi svet, kateremu sicer ni nič sveto, kot bi zajavskali naši moralni in ideološki varuhi, a je v tem nesvetem, dodajam jaz, toliko prijetnega,

finega, zdravega, lepega, celo dobrega. Kaj b čustvovali, jokali, se navduševali, poučevali mi prišepetujejo te Feove pesmice, rajš uživajmo, pa še to ne nasilno, požrešno pohotno, ampak prijazno, skoraj nedolžno

V Obzorje, ki ga je odprl Šalamun in ki zdaj že desetletje suvereno obvladuje slovensko poezijo, je vstopil tudi Feo, se v tem prostoru naselil, a ga uredil po svoje. Mistika ga ne briga, globina mu je deveta skrb, socialne ambicije zoprne, snobizem avantgarde trapast. Feo se ne gre poeta, ni mu do panteona, v katerem se veličastijo sohe pesniških prvakov, četudj najmodernejših. Feo ima rad življenje, preprost je, naraven, prsrčen, iskren, in spet moram reči: dober. Ni sledu o izumetničenosti. Kmet, proletarec s slovenskega obrobja, ki se mu fučka vse kulturniško, prav nič pa se mu ne fučka življenje: če poslušamo, gledamo njegove pesmi, je to – naše, skupno, moje, tvoje – življenje lepše, bolj poskočno, lahkotnejše teče, rajši sem v njeru. Ni to fantastičen vpliv? Ni to blazno nora spodbuda? Antinihilizem? Reklama za življenje, in to uspešna?

Feo obnavlja tisto izročilo, ki se steka na eni strani od Menarta, le da je pri Feu brez samosmiljenja in punčkaste preobčutljivosti, na drugi strani od Kuntnerja, le da je v Feovi različici brez samozaljubljenega melanholičnega patosa. Feo je bister nastopač, ki opazuje svoje nastopajstvo in ga parodira; to je simpatična pantomima, klovnjada, ki ve zase in s tem kaže, da je obenem daleč proč od klovnjade. Kje? V pristnem. V blagem. V veselem. V študentskem. V mladem. In, spet bom ponovil: v dobrem.

Tudi snov te poezije ni platonška, filozofska, svečana, ontološka, poslednja, ojoj, kako tehtna, ne, ne; pobira se na cesti, v argoju, v ljudsko predmetnih sintagmah, v subkulturnem, v nepomembnem, v brezveznem, v vsakdanjem, a obenem v tistem, česar je naš govor najbolj poln, kar največkrat izgovarjamo, kar je pretežna gmota našega jezika. Ni bistro, ni inovacija, da Feo ravno ta, od zadržih pesnikov neopaženi, zanemarjeni, zaničevani del jezika vleče v poezijo in dela iz njega poezijo? Naenkrat grde besede niso več grde, baralne, surove, ampak kepe in dobre, vriskajoče in vrle. Po mestu, po deželi, po naših ušesih odmeva smeh: dober, očiščujoč smeh. So to carmina burana?

Všeč so mi, ti Feovi kupleti, popevke, kancone, te pesmice, ker so dobre.

BLAŽ OGOREVC ***

Tudi zbirka Blaža Ogorevca PRISILNO ZRELI PARADIŽNIK je lepa. Vendar naslov zavaja. V zbirki ni mnogo ironije, več je otožne žalosti pa radostnega prepuščanja podobam sveta. Ne da bi bil Blaž pevec zaresnosti, bog nas varuj; njegova ironija je skrita, podložena, čisto spodaj, tako da ne vemo, jeli se ironija? Ni mehko valovanje zgajenih besedi?

Zbirka je tenka, a čvrsto, domiselno komponirana. Vsak cikel je primer zase, model, prototip, čeprav vse povezuje enotno razpoloženje. Je to poetično kramljanje? Prijazna ljubeznivost? So to pesmi v prozi,

ali sestavljenka iz eseja, filozofije, lirike, čenčanja, vicev, pregovorov, kriminalke, časnikarstva, impresij, lepih slik, prevedenih v literaturo? Šo to slikarske podobe, ene chagallovske, druge bonnardevske, tretje vangoghovske, četrte munchovske, pete utrillevske, pa spet milletevske in tako naprej?

To je tenkočutna poezija? proza? a trdna; napol dahnjena, napol stvarna. Nežna in bistra. Nedolžna in nevarna, popartistična in surrealistična. Neorealistična in romantična. Skoraj zastrta, kot so Mrzelove LUCI OB CESTI, vsekakor pa mirnejša od Svetinove, ubranejša od Švabičeve, s katerima jo družijo nekatere značilnosti; recimo izbrane besede med običajnimi, spakovanje, impresionizem, čista estetičnost. Ljubkejša so, domačnejša, ta tihožitja. A niso nature morte; v Blaževi poeziji? prozi? ni prave smrti, vse je večno, ker je naslikano. Vse je videz sveta, migljajoč in spokojen na zaslonu pesnikovih možganov, v katerih se skriva Skrivač. Nič ni grobe realitete, vse je igra, a tako dobrotna, dobra – kot Feova. Čeprav žene Fea živahen temperament, Blaž pa je počasen, previden in so tudi njegove pesmice nekako debelejšekaste, ugodne.

Je to otroška poezija, preoblečena v odraslo, po nesreči zablodila med resno? Je to čarovništvo, pogrnjeno kot kriminal? Je

to idila, ki servira pekel, strah? Je aristokratski poobedeček?

Cudne so, te realistične sličice z nenavadnimi obrati, z ljubeznijo do presenetljivih koncev ali vrinkov. Cudne in dobre; naj tudi ob Ogorevcu večkrat ponovim to karakteristiko, tako redko v slovenski književnosti. Nikomur nočejo nič zlega, vsakogar spravljajo v dobro voljo. Svet postaja lep, čeprav ne posebno resničen. A kaj zato! Je res surova resničnost tista, ki nas zanima? Je nimamo že sicer preveč? Ne iščemo lepote? Večne? Neranjlive? Belkaste? Bucaste? Ni Blaževa poezija? proza? otroška igrica o bibi leze in steklem polžu?

Ljubko, ljubko, si pravim in sem zadovoljen, ker se slovenska poezija noče nehati, kar naprej sili naprej, iznajdeva zdaj to zdaj ono zabavnost, novost, lepotijo, dobrotu, pa naj se njeni varuhi še tako derejo od nezadovoljstva. Volarič in Ogorevc sta spet dva, ki jima ni nič do varuhov, do ustaljenega reda vrednot, ampak pišeta, kot jima da srce, se zraven radostita, nas razveseljujeta, a se, kar nekako, uvrščata v tisto, kar na Slovenskem je: uvrščata in tisto vlečeta naprej. Sta na zadnjem – ali pa na prvem, kakor gledate – robu slovenske poezije, njeni izvidnici, njeni tipalki, njena rosna sadova.

• Prečitano kot uvodni tekst na literarnem večeru na loškem gradu v Skofji Loki.

•• Tekst je bil prebran na literarnem večeru v mali dvorani Študentskega naselja ob izidu Volaričeve knjige DESPERADO TONIC WATTER.

••• Kot prejšnji tekst je bil tudi ta prebran ob izidu Ogorevčeve knjige PRISILNO ZRELI PARADIŽNIK v mali dvorani Študentskega naselja.

PRISPEVEK K TIPOLOGIJI KONKRETNE POEZIJE

Literarna znanost lahko opisuje zgodovino ali tipologijo konkretne poezije. V prvem primeru je to poskus diahrono predstaviti, v drugem sinhrono. Če govorimo o tipologiji konkretne poezije, potem je naše vedenje o konkretni poeziji obenem tudi priznanje njene pojavno-izrazne različnosti. Sam pojem konkretne poezija postaja vse bolj nezanesljiv, saj poskušajo različni avtorji, pa tudi ustvarjalci, z njim opisati najrazličnejše literarne pojave, od avantgarde, semantično konstituirane poezije do t. im. mixed media. Tipologija konkretne poezije je poskus kvalitativne redukcije in poskus zamejitve prostora, v katerem nastaja konkretna poezija. Zaenkrat uporabljamo pojem konkretne poezija v tistem obsegu, ki ga je uvedel Eugen Gomringer. Konkretna poezija mu je pomenila tisto področje jezikovne umetnosti, kjer se tematizira in reflektira *sredstvo* – jezik. Konkretna poezija torej ni predstavitev ali izraz nekega zunajjezikovnega sveta, je predstavitev jezika in jezikovnih elementov.

Na konkretnih tekstih slovenskih avtorjev omo skušali predstaviti poskus tipologije, kot ga je v svoje delo *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie* uvedel Thomas Kopfermann. Povsod tam, kjer se nam zdi, da so potrebne dopolnitve Kopfermannove razdelitve, bomo to posebej poudarili. Kopfermann pozna pet glavnih tipov konkretne poezije: semantično konkretno poezijo, asemantično konkretno poezijo, vizualno konkretno poezijo, akustično konkretno poezijo in montažno poezijo.

Semantično konkretno poezijo deli na dve skupini: gramatično, strukturalno lingvistično poezijo ali agramatično ali antigramatično poezijo. Za prvo je značilno, da ohranja reducirano ali pa zelo zabrisano sintakso. Posamezni jezikovni elementi (predvsem besede, deli stavkov ali stavki) večkrat tvorijo tudi arhitektonsko zgradbo. Primer takšne poezije je pesem Matjaža Hanžka iz *Kataloga 2 pesnik piše/piše pesnik*. Tu se ohranja določena sintaktična struktura, zelo reducirana in po učinku monotono-primitivna, obenem pa posamezne kitice delujejo tudi s svojo pravilno, urejeno zgradbo. Pesem je variacija osnovnega stavka pesnik piše, ki dobi v vsaki kitici poleg večjega števila možnih variacij tudi nov element: piše pesnik pesem (II. kitica), piše pesem pesnik lepo (III. kitica) itd. Dopušča samo enako dolge kitice.

Agramatična ali antigramatična konkretna poezija uporablja jezikovne elemente (glasove, črke ali zloge) za tvorbo novih, presenetljivih „stavkov“. Učinkuje lahko obenem kot vidna ali zvočna forma. Ne pozna nobenih gramatičnih pravil, besede

združuje v višje organizirane enote („stavke“) na poljubne načine, ki so odvisni od avtorjeve volje. Zanimivo je, da slovenska konkretna poezija ne pozna tega tipa v njegovi razviti obliki. To je morda posledica dejstva, da vsako agramatično zapisovanje slovenskega jezika zveni tuje in spačeno ter onemogoča tudi najpreprostejšo komunikacijo. V embrionalni obliki pa se agramatična konkretna poezija pojavlja v vseh tistih tekstih, ki uporabljajo sleng, žargon ali narečje. Tu je največkrat popačena tudi gramatična struktura, tako da lahko govorimo o agramatični ali celo antigramatični konkretni poeziji.

Kopfermann uvršča v semantično konkretno poezijo tudi vso poezijo v dialektih. Mnenja smo, da poezija v dialektih po svoji organiziranosti ne sodi a priori v konkretno poezijo, če ne izpolnjuje katere od navedenih zahtev, ki veljajo za gramatično ali agramatično semantično konkretno poezijo.

Drugo veliko skupino, ki je po našem mnenju najpomembnejša, tvorijo teksti, ki jih Kopfermann uvršča pod asemantično konkretno poezijo. To so vsi tisti teksti, kjer so črke ali zlogi uporabljeni kot arhitektonski (vidni) ali slušni material. Primerov te poezije imamo izredno veliko. Navedimo samo nekaj najtipičnejših.

Teksti Naška Križnarja v Katalogu (sladka in slana voda, prodor hladne vode na površino, podtalni tok, gladina) so grajeni na vizualno razporejenih velikih in malih črkah, ki ponazarjajo vodne tokove. Črke v tej konstelaciji izgublajo svoje semantični pomen, postavljajo pa del novega, simbolično-vizualnega pomena, ki ga nakazujejo naslovi. Črka torej res reflektira samo sebe, svojo materialnost, ki ni več za zunajjezikovno realnost, temveč za realnost materiala samega. Podoben učinek ima Matjaža Hanžka čez celo stran povečana črka „a“, ki prav tako deluje s svojo vidno, obenem pa tudi semantično (reducirano) razsežnostjo. Črka „a“ ohranja še vedno vse semantične razsežnosti katere koli črke „a“, vendar pa je ta komponenta zabrisana s nadnaravno velikostjo črke in njeno osamljenostjo, neuporabnostjo, ki jo prekomerna velikost samo po tencira. V tistem trenutku, ko se črka osvobodi določenih razsežnosti in prične „rasti“, se prične spreminjati njen smisel, njen pomen. Stokrat povečana mala črka „a“ deluje smešno, neuporabno, asemantično.

Drugačen učinek ima I. G. Plamna konkreten tekst blaznost črk (Pericarežeračrep), kjer pod tem naslovom lahko preberemo dve besedi*: ksalnotz brč. Tu se nenadoma pojavita dve besedi, ki ne sodita v besedni zaklad slovenskega jezika, dva poljubni kom-

binaciji črk slovenske abecede, ki si jih je izmislil avtor, ne da bi upošteval kakršna koli pravila. Njun pomen je prav v tem, da nimata pomena, „igra“ pa nastaja s tem, da mora vsak bralec to „odkriti“, če pa gre v „branju“ dalje, potem poskuša najti „svoj“ pomen. Pesem se tako obnavlja in prenavlja z vsakim novim branjem! Še drugačen učinek ustvarja Matjaža Hanžka tekst pozor iz iste edicije. Velike tiskane črke so po horizontalni osi prerezane, spodnja polovica je pomaknjena za dolžino črke v levo. Beseda s tem pa svoji vidni postavitvi razpada, ko jo preberemo, pa začutimo določeno dramatičnost. Vendar ta dramatičnost ne izvira iz tega, da bi nas beseda opozarjala na zunajjezikovno nevarnost (nima pomena), nevarnost nastaja s samo porušitvijo besedine forme. Med asemančno konkretno poezijo in vizualno konkretno poezijo je pravzaprav težko potegniti črto ločnico. Iz opisanih primerov smo videli, da učinkujejo teksti asemančne konkretne poezije tudi s svojo podobo. V vizualno konkretno poezijo bi lahko uvrstili predvsem tiste tekste, ki nastajajo z uporabo grafičnih znamenj, največkrat ločil. Takšni so npr. teksti Francija Zagoričnika v zborniku EVA: *rej pod lipo, osredotočenost forme, inkubacija stroja, reintegracija, klepsidra, zapovedi, pesem o zlati sredini, cikuraz z obeliskom, orno-beli diapazon, nadstavba*. Avtor sestavlja like, ki neposredno korespondirajo z naslovi, z znakoma ? in !. Zanimivo je, da se v teh tekstih pojavlja predvsem avrervalna informacija, ki jo izžareva sam lik, verbalna informacija se ohranja predvsem skozi naslov. Zato je to prehodna oblika med asemančno in vizualno konkretno poezijo. V *Katalogu 1* objavlja Vojin Kovač – Chubby dva dizualna teksta, prvi je brez naslova in je sestavljen s prekrivanjem treh ploskev, katerih osnovni element je znak “/”, drugi, z naslovom, ki je sam na sebi asemančna konkretna poezija (BOOZOOMbabavahatayetricdagehntforeworfitizej), pa je sestavljen iz treh ploskev, ki so nastale z uporabo znaka „Z“. Oba teksta že sodita v področje vizualne konkretne poezije, saj nimata nikakršne verbalne vsebine, seveda pa tudi nikakršnega pomena. *Tapete* Francija Zagoričnika iz *Kataloga 2* pomenijo naslednjo stopnjo v razvoju konkretne vizualne poezije. Tekst namreč obvladuje celotni prostor, ki mu je na voljo (stran v zborniku), ne priznava nobene hierarhizacije (med naslovom in vsebino, med obliko in izrazom), eksistira le kot čista optična forma. Teksti brez naslova Milenka Matanovića iz zbornika *Pericarežeracirep* pa so samo še naključne postavitve določenega znaka “/” v prazen prostor. Tekst eksistira kot čista oblika, saj je ukinjena vsaka možnost verbalizacije (ni naslova, ni pojasnila ali komentarja, celo avtor je skrit za določeno znamenje, ki ga identificiramo v kazalu).

Akustična konkretna poezija nastaja z določenim koncentriranjem zlogov, v katerih se pojavljajo isti samoglasniki ali soglasniki. Primer takšne pesmi je *Don Quijote* Francija Zagoričnika iz *Kataloga 1*. Pesem učinkuje predvsem s svojo zvočno podobo, ki je sestavljena iz zvočnih podob posameznih kitic. Pomen je prekrit z zvočno formo do te mere, da ga zlahka „spregledamo“ in „zanemarimo“ ter gradimo estetski doživljaj samo

na slišni plasti pesmi. Podobni učinki nastajajo pri branju teksta *Breskev* Marka Pogačnika v *Katalogu 2*. Tudi ta tekst učinkuje predvsem s svojo zvočno podobo, ki je nenavadno monotona, saj avtor v nedogled variira stavčno formo „samostalniki v prvem sklonu + glagol + samostalniki v četrtem sklonu“. Seveda se v obeh opisanih primerih še ohranja določena semantika, čeprav v reducirani in podrženi obliki.

Zanimiva in raznolika pa je predvsem montažna konkretna poezija. Pregled slovenskih tekstov je pokazal, da lahko govorimo o dveh tipih montažne poezije. Prvi tip tvorijo tisti teksti, za katere so avtorji uporabili že drugje uporabljene tekste ali odlomke tekstov (reklame, navodila, pisma, citati ali članki iz časopisov, strokovnih knjig ali beletristike). Primer takšnega teksta je reklama za namo Aleša Kermaunerja, kjer je avtor kombiniral dele reklam z lastnim tekstom tako, da je izpostavil absurdnost in praznost semantike reklamnih gesel. Tudi *Preservativi* Vojina Kovača Chubbyja iz *Kataloga 1* so zgrajeni na podobnem učinku: opisi embalaže preservativov s svojo pikološko natančnostjo reducirajo prvotno semantiko in jo nadomeščajo s sekundarno, ki nastaja iz napetosti med provokativnostjo vsebine in nevtralnostjo opisa. Tudi tekst I.G. Plafina *Ranunculus L., Zlatica iz Kataloga 2*, ni nič drugega kot prepis podatkov o zlatih iz Ključa za določevanje cvetlic in praprotnic, ki po slovenskih deželah divje rasto ali pa se splošno goje, Julija Glowackega. I.G. Plamen se pojavlja samo kot soavtor, pravzaprav aranžer teksta, kot njegov selektor. Poetičnost je vnešena v tekst nasilno, tekst sam po sebi razkriva le golo utilitarnost, informativnost. V veliki meri pa črpa svojo poetičnost tudi iz postavitve v določen prostor pesniškega zbornika. Seveda pa ne smemo zanemariti estetskega učinka, ki ga povzroča ponavljanje in variiranje osnovne teme (opisa zlatic).

Nekoliko drugačen učinek povzroča pesem Tomaža Salamuna *Draga Mike* (*Katalog 2*). Pesem je prepis pisma, ki ga piše zdomec iz Nemčije svoji ženi v dalmatinskem narečju. Dogaja se samo prestrukturiranje klasičnega pesniškega principa. Pesem prinaša določeno sporočilo, čeprav na nekoliko nenačuden način. Avtor se identificira z junakom pesmi, vendar pa je pesniški material, kolikor ni povsem avtentičen prepis nekega pisma, pravzaprav konstruiran na način montaže. Določen realen svet je poetiziran tako, da je v vseh razsežnostih prenesen v svet poetičnega zbornika.

Poznamo še drugi tip montažne poezije, ki ga Kopfermann posebej ne omenja. To je prava montažna poezija, ki prehaja v kolaž, risbo ali strip. Takšen tekst je objavil Vojin Kovač – Chubby v zborniku *Pericarežeracirep*. Iz različnih črk je sestavil napis *To je penis Lulek*. „Branje“ tega teksta je pravzaprav sestavljanje posameznih črk v celoto, saj so zaradi grafične različnosti na prvi pogled težko berljive. Podoben učinek ustvarja tekst Matjaža Hanžka *Daj mi mir ko lulam*, kjer je vsaka beseda izpisana z drugim tipom črk. V strip prehaja montažna poezija v tekstu Benjamina Luksa in risbi Marka Pogačnika v *Katalogu 1*. Skozi omenjene tipe

montaže prehaja konkretna poezija na druga področja umetnosti, predvsem v slikarstvo in različne likovne projekte. Značilno je, da se v montažni konkretni poeziji pojavljajo le še posamezne besede, stavki ali citati, ki so iztrgani iz večjih kontekstov, ne da bi upoštevali celoto pomena, ki ga prinašajo. Tak je na primer tekst rastka Močnika v *Katalogu I*. Tekst je sestavljen iz različnih bolj ali manj smiselnih in zaključenih citatov in definicij, vizualno pa je diferenciran z različnimi tipi črk. Tekst lahko beremo na poetičen in filozofski način. Lahko se naslanjamo nad njegovo vidno različnostjo in vsebinsko strogoostjo, lahko pa smo naravnani samo na njegovo sporočilnost.

Konkretna poezija odpira različne možnosti reflektiranja in tematiziranja jezikovnega materiala. Kombinacije različnih organizacijskih principov in tehničnih postopkov omogočajo nove in nove konkretne tekste. Obenem je konkretna poezija ekspanzivna, saj prehaja na druga področja, predvsem na likovno in glasbeno. Naš zapis je poskušal predstaviti nekatere glavne tipe konkretne poezije in na posameznih primerih pokazati, kaj so posebnosti in značilnosti posameznih tipov. S tem pa smo vsaj deloma odgovorili tudi na uvodno vprašanje o tem, kaj je *konkretna poezija*.

PROBLEMI – LITERATURA. NOVO UREDNIŠTVO

... izdanih številke revije Problemi priča o zelo veliki širini in mnogoterosti v reviji obravnavane problematike in načinov pristopanja k nji. To je bilo seveda mogoče samo na osnovi dejstva, da so vsa uredništva, kljub razlikam in specifičnim opredelitvam, težila k odprtosti in strokovnosti kot principu urednikovanja na socialistični podlagi.

Temeljni okvir delovanja revije problemi, Problemi I (133) 1974.

... je potrebno posebno pozornost posvetiti pisanju, ki je usmerjeno v sodobne možnosti reprodukcije – radijska igra, televizijska igra, filmski sinopsis in scenarij ...

Izhodišča in program dela revije Problemi-Literatura (1975)

Kot novo uredništvo Problemov-Literature se z veseljem podajamo v sooblikovanje revije (glavni pečat pač daje krog sodelavcev). Očrti namena, vloge in dela Problemov so bili obilokrat dovolj definirani, pa je trud za nove formulacije odveč. Lik revije je ustaljen v svoji ustvarjalni neomejenosti, iskanju novega, drugačnega, nepreverjenega; ob tem je vodenje do neke mere težko izvedljivo (in tudi nezaželeno, saj kaj lahko zapade v preotežiranje). Na drugi strani pa bomo uveljavljali marksistično kritiko in teorijo poleg načrtov za prevajanje in obdelavo marksistične estetike.

V stalni borbi za kvaliteto se nadejamo prijetnega sožitja z bralci in sodelavci, predvsem pa rednega in hitrega izdajanja revije. V tem smislu

Uredništvo Problemov-Literature

cena: 15 din

PROBLEMI
LITERATURA

6 & 7

PROBLEMI · LITERATURA

