

1980 n. 7

19.245

KRIZA POEZIJE

✓
**PROBLEMI
PROBLEMI**



PROBLEMI 200 (7, 1980), letnik XVIII.

Uredništvo: Slavoj Žižek, Rastko Močnik, Rado Riha, Miran Božovič, Ervin Hladnik, Darko Štrajn, Jure Mikuž, Igor Vidmar, Miha Avanzo, Denis Poniž, Marjan Pungartnik, Drago Bajt.
Glavni in odgovorni urednik Slavoj Žižek.

Svet revije: Slavoj Žižek, Rastko Močnik, Jože Vogrinc, Vojo Likar, Matjaž Hanžek, Denis Pomiž, Taras Kermauner, Emil Filipčič, Tine Hribar, Dimitrij Rupel, Niko Grafenauer (delegati sodelavcev revije); Marko Kerševan, Sonja Lokar, Andrej Ule, Miha Avanzo, Tomaž Kšela, Mile Vreg, Dušan Skupek, Sandi Ravnikar, Boris Dolničar, Jože Osterman, Drago Zajc (delegati širše družbene skupnosti).
Predsednik sveta: Tomaž Kšela.

Številko Kriza poezije — kriza znanosti o poeziji je uredil Denis Poniž.

Naslovnica in tehnična ureditev: Mirjam Kopše.

Tekoči račun: 50101-678-48982, z oznako "za Probleme". Letna naročnina 100 din, za tujino dvojno.
Izdajatelj RK ZSMS. Tisk: Partizanska knjiga, TOZD grafična dejavnost, Ljubljana.

Revijo denarno podpira Kulturna skupnost Slovenije; po sklepu Republiškega sekretariata za prosveto in kulturo št. 421-1/74 z dne 14. 3. 1980 je revija oproščena plačevanja temeljnega davka od prometa proizvodov.

Uredništvo začasno sprejema sodelavce na Starem trgu 21 (v prostorih ŠKUC-a) vsak torek in četrtek med 13. in 15. uro.

Cena te številke je 30 din.

PISMO IZ MADRIDA

Vladimir Memon

Na tem mestu bi moral biti natisnjen esej pesnika Vladimira Memona, napisan posebej za številko Problemov z (delovnim) naslovom Kriza poezije — kriza znanosti o poeziji. Kruta, neusmiljena in končna smrt je pesniku preprečila, da bi ga napisal. Pismo iz Madrida, ki mu je prav krutost in nepreklicnost usode podelila nov, esejistični pomen, naj govori s pesnikovimi besedami namesto spominskih zapisov. Naj še enkrat priključimo v živo in razbolelo zavest misel človeka, ki je na začetku svoje umetniške poti zmožal ugledati "goro in puščavo", ki sta mu bili namenjeni in usojeni. S tem tudi številka, ki je pred vami, izzveni v njegov spomin, v občudovanje njegovega življenja in dela.

uredništvo Problemov in sestavljalec te številke

Dragi Denis,

ne moreš si misliti, kako me je razveselilo tvoje pismo. Vsak dan namreč raje pokukam od strani kot pa da direktno pogledam v moj *casillo* (tj. predalček v vratarnici kot jih je videt v hotelih), da ne bi šel preveč poklapan v jedilnico, ko ni nobenega glasu iz moje "domovine" jugovine. Ja — je že izšla knjiga vizualne — konkretne poezije pri Kondorju? Me zanima, kako izgleda. Rad bi namreč dobil izvod te knjige in pa zah.-vzhodnega divana (antologije) (saj se imenuje tako?), da bi se eventualno kaj objavilo v reviji "Poesía". (slovenskega, seveda). Ne vem če se tebi tudi to dogaja — meni se namreč zdi, da se v času, ko me ni doma, vse spremeni na boljše, seveda — s fiksno idejo v glavi, da čas prinaša spremembe in da je dialektika proces, ki iz slabšega pelje v boljše (ne vem ali sem si v srednji šoli sam skonstruiral to naivno podobo dialektičnih trikotnikov, ali pa dialektike kot sile, preden vstopi v trikotnik, ali mi je bila ustvarjena) — skratka, nekako si predstavljam, v mojem *subconsciente*, da pa bo le enkrat začet proces "osončenja", zadihanja te naše kult. scene, da bo ja enkrat konec te astmatične slov. mistike, ki se bolj ukvarja s tumbanjem o tem, kako nekaj narediti, ali raje ne narediti nič, pa kdaj narediti — namesto, da bi svoje kreativne energije preprosto usmerila v *sámo* mišljenje, pa v *delo*. Mislim, da je pri nas ta glavni problem v tem, da se ne dela dovolj; etc. etc. eh, kaj bi še pisal o tem, saj ne bi povedal nič novega, je že tolikokrat bila in bojim se, da še bo zradiografirana ta slov. tuberkuloza. Boli me (to ni nič patetična beseda) da ni še več dobre literature kot je je. Da ni slov. lit. prišla do svoje naravne meje, ne pa, da se ustavljajo in izničujejo energije ob nepomembnih

zadevah (npr. komplikacije ob urejanju revije ...). Dejstvo je namreč, da je slov. lit. na evropskem vrhu po kvaliteti — in tudi po avantgardnih kriterijih na vrhu (čeprav ji primanjkuje radikalnosti v večini primerov — ampak ta problem se vleče že od Cankarja in Podbevška). Zato je kar žalostno, da pri nas poznamo (več ali manj) tuje (spet več ali manj) zanimive avtorje, zunaj pa je naša lit. popolnoma neznana (npr. nisem še srečal Španca, ki bi sploh vedel, da Slovenci sploh tlačijo ta zemeljski prah — za njih se pač v Yu govori *el yugoslavo*), kljub temu, da dejansko je kaj pokazati. No, jaz bom skušal pristaviti en mali kamenček pri "boomu" slov. lit. (zdaj še čez 3 dni bom star natanko 26 let! Adios, adolescencia!) (ker dokler ni prevajana v "velike" jezike, neka literatura, če je še tako dobra, skoraj da ne obstaja). Skontaktiral sem z urednikom revije "Poesía", Alonso Gonsalo-Jem in je bil nad idejo, da bi objavili malo antologijo slov. lit. naravnost navdušen, kar skakal je od zadovoljstva. To je sigurna revija, ker jo finansira ministrstvo za kulturo in več ali manj redno izhaja. Je pa po konceptu podobna Problemom, nikakor pa ne Sodobnosti. Ta urednik se 1) sploh čudi, kako da je bil prav on izbran za urednika in je za to še plačan in 2) ima *popolnoma* proste roke. Objavi lahko, kar mu pade na pamet in kakor se mu pač zljubi. Šp. politiki so se izgleda po 40-tih letih spametovali in prepustili poezijo pesnikom (bolj logično kot to, da naj se vsak ukvarja s svojim, ne more biti — za kaj je kdo kompetenten so pa očitno v različnih deželah različne interpretacije). No, prostora za slovensko antologijo bo v reviji okoli 50 strani formata Problemi. Strani te revije so povečini manj stisnjene kot pri naših *revistas literarias*, tako da je veliko tekstov objavljenih z zelo velikimi črkami, pa veliko ilustracij in fotografij ima. Možak namreč vztraja pri tem, da naj bo revija čimbolj pisana, čimmanj dolgočasna. V prvih 2 številkah je npr. precej da-da poezije, pa nadrealističnih (takratnih in današnjih) tekstov. 3. št., ki še ni izšla, pa bo posvečena vglavnem ameriški beat poeziji (mislim da O'Hari, pa zdaj nisem čisto prepričan) beat ali pop, ne vem točno. Skratka slov. tekst naj ne bi bili stlačeni po sistemu tekst+tekst+tekst. Vmes naj bi bile reprodukcije slov. likovnih del (čimbolj nekonvencionalnih), pa slov. fotografov (pomislil sem na kakšne fotografije Pajka, pa ostalih) in pa vizualne in konkretne poez. Vmes pa tudi kakšna kratka proza. Revija namreč ni ekskluzivno namenjena poeziji. Antolog. naj torej predstavi čimbolj konkretno dobro in predvsem *živo* poezijo vse do najmlajših generacij. Zato mi skušajta s Kovičem poslati čimveč materialov, tudi likovnih (prevellikega si revija ne more špogat, zato o kakšnih super-barvnih reprodukcijah raje ne misliti — predvsem čimveč

fotografij in grafik). Čimveč materiala torej, ker je boljše, da se izbor dela iz obilice materiala kot pa iz premalo. Obvezno pa mora biti napisan spremni esej o slov. poeziji — *teniendo en cuenta* (računajoč, da) je slov. poez. tu popolnoma neznana. Torej: po kakšnih poteh je hodila v zgodovini, da se je pripeljala do danes. Radiografija slov. poezije. Potem pa predstavitev več ali manj aktualne situacije, bolj obširno. No ja, to seveda prepuščam tebi (koliko boš namreč posvetil prostora zg. in koliko aktualnosti) — upam, da boš imel dovolj časa, da napišeš en uvodni esej v to antologijo. Ker prav ta antologija je namreč pasaport za objavo obširnejše antol. v knjigi. So možnosti. Vse je odvisno zdaj od nas. Če se bomo zmogli, bo kaj. Bilo bi pa fino, če bi teksti čimprej prišli sem, da bi šli čimprej v prevajanje. Vsaj dokler sem jaz še tu, torej do konca junija. Obvezno mi pošljite zraven prevodov tudi *slovenske originale*, da bom namreč lahko pomagal pri prevajanju. Raje bi videl, da pridejo teksti zdaj, kot pe enkrat maja ali junija, ker bo imel več drugega dela. Urednik računa, da bojo prevodi narejeni v 1 (enem!) mesecu in da bo izšlo že enkrat junija ali jeseni. Povabil me je namreč k sodelovanju pri urejanju te številke, tudi zato takšna ekspeditivnost z njegove strani. Zdaj, španski karakter je malo drugačen od našega — zelo hitro jim popusti koncentracija, zato mora bit ta antologija čim zanimivejša, raznolika, tudi likovno — in seveda dobra (to pa je že v našem interesu, to, da je dobra). Torej: čimprej, čimveč, čimboljše, čimbolj aktualno. Kot vidiš, sami "čim"-i. Zdaj začnem kontaktirati s šp. založbami za objave slov. lit. — zato bi bilo dobro, da bi lahko prišel k njim že s to antologijo — vsaj v rokopisu. Za slov. roman pa bom tudi skušal skontaktirati. Problem šp. založb je seveda v tem, da pretežno živijo od sebe in da tiskajo vglavnem komercialno lit. — no, tudi precej dobre literature je zraven celo neglede na komercialnost, ampak manj. // Ko pregledujem repertoarje madridskih gledališč se mi kar megli pred očmi, ko pomislim na slovenske dramske tekste (od Primoža Kozaka, Smoleta (Antigona — saj je njegova, ne?), pa predvsem Jovanoviča, pa Šeliga, Jesiha, pa tvoje Igre o smrti, etc. etc., ja, pa Božiča) — namreč, kako so ti teksti dobri! Tukaj povečini igrajo komercialne tekste, malo polit. satire, malo seksa, vse bazira na tradicionalni zgodbici, da gre čimprej v glavo in da prinese čimveč čimveč denarja v kaso. Kar manjka Madridu je sploh *pojem* eksperimentalnosti. Ne na filmu ne v teatru (nekoliko več v lit. — največ v poeziji) skoraj ne obstaja potreba po eksperimentu, po novem, etc. Kastilci namreč bolehajo od strahu, da bi morali iti v kino, teater ali branje tako, da bi si "jedli črepinjo" (comerse el coco), da bi bilo treba malo napora preden bi zaštekali, "kaj hoče to delo povedat". Eksperiment pa, za razliko, baje krasno cveti pri Kataloncih, predvsem v Barceloni. Bi že šel malo tja, če bi imel denarja, tudi za to, da bi stopil do kakšne založbe, ker so najzanimivejše tam, ampak do zdaj ni bilo soudov. Moja španska štipendija namreč pokriva le

stroške bivanja v *Colegio Mayor* — in tako nadaljujem s svojim običajnim študentskim (brezsoudnim) revnim življenjem. Zato sem zelo vesel zate, da si šel v službo, kjer dobivaš tako dobro plačo — ker, če se že ne da živeti od lit., naj bo služenje cekinov vsaj dobro plačano. Vse bolj namreč ugotavljam na lastni koži, da je celo neko miselno obzorje in sposobnost za lit. (ustvarjalno) delo krepko vezano na denar. Prav tragično pa se mi zdi, da ustvarjalci v kulturi niso tudi uslužbenci v kulturi. Dvomim, da bi se čez most, ki bi ga načrtovali veterinarji, peljal en sam kolesar. S čim se je zamerila naša uboga nedolžna nikomur zlohoteča kulturica boga, da vse manj kompetentnih in zato šolanih ljudi (naj bom banalen) odloča, kakšen bo njen modus vivendi. Tega preprosto ne štekam. No pa, zakaj neki pa bi moral po vsej sili "vse" razumet. // Denis, teksti, ki ti jih je dala Nina, so bili vglavnem predvsem namenjeni prevodom v madžarščino (o tem sva se namreč pogovarjala) in pa seveda objavi v Problemih. Mislim sem, da bi ti za Madžare naredil izbor, če je tekstov preveč. Zdaj, pesmi so iz moje knjige, ki (upam, da zagotovo) izide pri MK v Potih mladih (Mušič mi je rekel, da izide v pomladanski rundi, tj. enkrat do junija meseca). Kolkor se spomnim, sta bili 2 ali 3 pesmi od tistih, ki sem jih dal preko Nine, že objavljeni pred nekaj časa (se ne spomnem ali 78. ali celo 77. leta) v Tribuni (garnitura S. Zajc preden so se tako zapolitikastrili). Pokliči kaj Nino, prosim pa naj pogleda, kaj je bilo objavljeno, da ne bi prišlo do nerodnosti (če je seveda dvakratna objava nerodnost ali nezaželeno dejanje — tega ne vem: meni se osebno to ne zdi takšna tragedija, posebej, ker mislim, da je šla tista objava precej neopazna mimo). Sem pa poslal en izbor posebej za Probleme na naslov Soteska 10 enkrat novembra (tudi bi bil vesel, če bi pesmi izšle pred izidom knjige — no, kar se mene tiče, lahko tudi po njem. Ker objava istih tekstov kot v knjigi ko je knjiga že zunaj, po mojem lahko le še bolj informira o eni knjigi. Temu se tukaj reče *la publicidad* (reklama). Zdaj veš, kako je s temi teksti — jaz bi bil zares vesel, če bi bili objavljeni — posebej, ker že nekaj časa ni bilo nič mojega v večjem obsegu, posebej pa ne mojih novejših stvari (večina pesmi, ki so v tvojih rokah). Denis, ne veš, kako mi je ratalo fino prav ves zadovoljen sem zajel sapo, ko sem prebral, da so ti bili teksti všeč. Večina ljudi, ki jih je brala, je namreč rekla, so dobre te pesmi, ja, ampak ... Zmeraj je bil en ampak zraven, tako da sem moral zmeraj požret slino in si reč — ne jebem, bom vseeno pisal, kot mi moj slavec poje. Ker eno mojih pesniških (torej "etičnih") "pravil" je — nobenih koncesij ne "okusom časa", ne okusu "the market-a". Upam, da se sčasom ne bo to pravilo spremenilo, ker potem mislim, da bi sicer lahko nekaj pridobil pri spektakularnosti, a v jedru izgubil. Spektakularnost je prepoceni zadeva in poezija je preveč naporena in premalo plačana, da bi se to izplačalo. Tudi (predvsem) pesniško (= etično = spoznavno) izplačalo. Zdaj tukaj bolj malo pišem (vglavnem pišem dolga pisma moji madame Nini), tako da sem napisal

le ene 3 ali 4 pesmi, ki so še v *matière brute*. So pa še manj "pesniški" od prejšnjih. Namreč — čas kibernetike in ekonomskih makrosistemov ne more govorit o srnicah, belih devah ob potočku, ampak o samem sebi — torej o urbani sredini, ki je urejana po izrazito abstraktnih, v idealnih primerah funkcionirajočih "matematičnih" modelih. Stvar poezije je torej izrekati to življenje in logiko in ji skušat najt alternative. Ker taglavni problem tega časa je prav vprašanje kulture in ne (praktične ali načelne) (makro) politike. To je problem ljudi, ki so se znašli v izpraznjenem metafizičnem prostoru, čeprav vse ustanove še vedno delujejo na ta način. Delujejo torej le kot čiste forme. Izumiti torej nov združujoč princip (ali pa odločit se, uvidet da je treba vpr. kulture zastavit na nezdružujoč način — vsekakor pa zelo individualno), princip ki bo izrekal in morda presegal (če je to potrebno) zgolj princip biologije — preživetja. Pesnik torej ni noben odrešenik, ampak je ljubimec — logik. In poezija čista teorija (no, tudi teorija poezije, ampak to je premalo — je teorija in, če ji rata že onkrajteorija fenomena, ki se mu pravi (the social) lite.) Zaenkrat teh tekstov še ne bom poslal, ker jih moram še obdelat in pa premislit ali prečutit. Zdaj, knjiga, ki si jo ti bral, je bila ena prvih variant zbirke. Ta, ki je zdaj na MK je precej skrajšana (pa ne zaradi prijaznih nasvetov — buh ne dej!) Nekako sem prečistil zbirko in sicer s težkim srcem kruto zmetal ven stvari, ki so se tako ali drugače ponavljale. To je bil pravi osebni "théâtre de la brutalité". Mislim, da postajajo moje pesmi vse bolj stroge in ostre do samih sebe in do mene. Nekako telesno-cerebralne (to me zadnje čase zelo šarmira). Po drugi strani pa že nekaj časa pišem eno "pravljico", ni čista izmišljotina in to me blazno tudi veseli, namreč, tako pisat. Ampak zdaj si kar ne upam nadaljevat tega pisanja, da ne bi čisto padel za nekaj časa iz španske scene in jezika — imam premalo časa, da bi ga lahko popolnoma posvečal mojemu pisanju. Ker po svoje mi to bivanje v Šp. kar nekam širi krila in napihuje pljuča, da so že kot balon.

Preden nadaljujem: Denis, upam, da ne boš popizdil še nad Problemi in poslal vse skupaj v kurac. Ker to bi bila katastrofa. Mislim, da si edini, ki je sposoben razumno vozit to preluknjano barko od Poblema in predvsem — ki ljubi literaturo, ki mu je nekaj do literature, ne pa eden fanatikov, ki jim gre za svoje pofukane lastne interese, ki si kreira krog ritoliznikov okoli sebe da pada iz orgazma v orgazem od te kreacije, namesto, da bi kaj zares kreiral, tj. kreiral v literaturi. Teh politikov in sploh politike imam namreč že poln kurec, da mi bo zdaj eksplodiral, če bom še mislil na to in če ne bom *zasigurno* iznašel zase in srečal ene alternativne, presegajoče rešitve temu dreku — namreč tej želji tipa osebkov, da si lastijo druga življenja in predvsem tuje *delo* in ga obračajo po pesmici, ki se jim tega določene jutra žvižga. Tej usrani "politični" "metafiziki". Zdaj politika tukaj vsem gleda ven skozi ušesa in riti. Ampak kakšna politika! Zdaj so bile volitve — in pred-

vsem desničarji so pripeljali ameriške strokovnjake v Šp. — in so se šli "the american style". Jest sem crkaval od smeha in žalosti. Če je namreč pol. parola: vóli drugače, vóli novo — jebiga! To je isto kot za nov globin za čevlje. In so se vozili z avti okoli in je vsaka stranka po zvočnikih vrtela svojo pesmico (dobesedno) v stilu: "Vse je boljše s kokakolom". Da bi slišal politične komentarje inteligentzije v Colegio: ta in ta je *gillipolla* (= zabit kurac), oni je hipócrita, ta ima lepšo faco, itd. Zelo redki pa so zaštekali, da politika niso lepe face, ampak konkretni *socialni* programi. In da so oni (volilci) navadne lutke, ker gospodje politiki se bojo itak šli svoje igrice, ne da bi kaj preveč mislili na svoj *pueblo*. Je pa tukaj v Madridu precej nasilja. Tako, da počenjam počasi kar cvikat kaj preveč se sprehat po mestu ponoči, posebno ko sem tu spoznal enega študenta, rjav pas v judu karateja ima, ki so mu lani *los navajeros* (tipi, ki zaradi denarja (ropanja) ali iz užitka telovadajo z noži po mestu) prerezali obraz od ust do uhlja, to pa zato, ker se je tip pravočasno umaknil, sicer bi ga zdaj že požrli črvi. Največ pa je fašističnega nasilja. Ti fantki (od 15-tega leta) bogatih staršev, s kratko postrizenimi lasmi, počesanimi z briljantino na prečo sredi glave in nazaj, za ušesa, so ponavadi skrajni debili in skrajno nasilni. Za njih je *rojo* (rdeče) vse, kar je malo bolj sproščeno in predvsem drugačno kot so oni. Za njih so rojos celo Amerikanci! Da o Evropi (onkraj Périnejev) ne govorim. No, če so še leta 75 Šp. ploskali Franku, ko je govoril o degeneriziranih evropskih deželah in o židovsko-prostozidarski zaroti, ki da grozi edini čisti deželi boga in trdeč, da je on po volji boga vodja Šp., potem si lahko predstavljaš! No, sedaj si ti pridni in pravoverni dečki zamislijo malo vdret na pravni faks in s pištolami in noži kakšnega ubit in preluknjat, potem si spet izmislijo kaj drugega. Pred kratkim so s kamni napadli en kino, kjer vrtijo Tabu od Vilgot Sjömana (a ja, ko so vrteli, še za časa Franka: Clockwork Orange od Kubricka in Emanuelle, so hodile nune molit pred vrste, ki so čakale na vstopnice, da bi se bog usmilil teh *smrtnih* grešnikov, in farji so škrofilli čakajoče z blagoslovljeno vodo). Zdaj, politika se tukaj še kako tiče vsakega posameznika, ker mimogrede jih v najboljšem primeru fašeš, če se komu od pravovernih zazdiš rojo, posebej, če sam hodiš po ulici (tako se je namreč zadnjič zgodilo s prijateljema in meni; deležni smo bili naše doze rojos iz polnih trip teh dečkov, z vsem predpisanim sovraštvom, in jaz sem mislil počit od smeha — do trepeta ni prišlo, ker smo zgledali malo močnejše konstitucije kot tisti dečki. Če pa bi se jim zasanjalo, da sem iz Yu, uff — bi čisto popizdili. Zadnjič je npr. eden popizdil nad kuharicami, ker so servirale meso na postni dan. No, ti fantje v bistvu sploh ne vejo, za kaj gre. In nočejo vedet = mislit. To je najhujše. Sploh je to ena kastilskih značilnosti: naj tipu dokažeš eno stvar s 1000 dejstvi, bo on trdil svoje, če si bo že prej o nekem dejstvu ustvaril "lastno mnenje". To je tako, kot bi govoril zidu. V Yu npr. so Rusi in koncentrac. logri, pa pika. Na srečo so v Colegio

taki duhi v manjšini in jih je večina perfektno izolirala — jih preprosto ne jebe, pa je. In tako je z večino Šp. dežele. Njihova ideologija pa je: absolutno nič. Kot pravi še stric Miguel de Unamuno, ki ga je diktatura pred Frankom izgnala, češ da okužuje poštene ljudi s pesimizmom — on namreč pravi, že za prejšnjo diktat., da je "najslabša izmed možnih diktatur, tj. diktatura, ki ne diktira ničesar, najslabša od tiranij, tiranija neumnosti in impotence, čiste moči, brez sleherne smeri". No, Frankova diktatura je furala na tripu zatiranja sleherne možnosti, da bi se posameznik formiral kot osebnost, da bi torej mislil. To je bilo 40 let popolne luknje, nič. Zato imajo danes npr. odelki za lit. na faksu težave, in iščejo svojo lastno fizionomijo (je pa tu ena neizmerna želja in volja po znanju, spoznavanju, kreiranju nečesa, česar nihče še niti sluti ne, kaj naj bi bilo) — posebej, ker ni bilo kontinuitete, saj so praktično vsi intelektualci 35. leta odšli ali pa so jih pobili, ali pa so zgnili v nemožnosti, da bi delali. Najvažnejša fura prejšnjega režima je bila vsekakor seksualna tj., absolutno zatiranje seksa. Srednji vek. Zdaj se rapidno osvobajajo tega bremena, ampak zgodovina je le naredila svoje. Namreč: osvobojeni so verbalno, z dejanji pa še ne tako. No najprogresivnejši krogi — v kulturnem itd. življenju so tu v Madridu homoseksualci (ko slišim, kaj se vse tam dogaja, predvsem ko slišim, kakšno visoko obliko svobode v medsebojnih odnosih dosejajo v svojih gay-klubih in orgijah za 400—500 lezbijk in pedrov, mi je kar žal, da sem navadni banalni ljubitelj žensk). Seveda je tudi v stopnji iskanja novih oblik življenja (relata refero) v medspolnih odnosih veliko naprej Barcelona. Tam zdaj nastaja resnično nova kultura. Poslušal sem pesmi in muziko od _____, pa videl en katalonski film in teater — in res so to stvari, ki so me okoli vrgle. Kulturno tu v Madridu stvarle več nastaja — boljše: kaže se želja, trend gre v potrebo po novi kulturi. Tozadevno je Lj. (mislim na kulturno avantgardno) naravnost raj v primeri z Madr. Je pa seveda tukaj veliko več ljudi — in kar je najbolj dragoceno: Španci, verjetno prav zato, ker so tako nedisciplinirano individualistični, sploh ne morejo živeti sami — neprestano se družijo, navezat nove stike je tako naravno kot dihat ali scat. In tudi zato mislim, da toliko vztraja njihova kultura (predvsem film in teater) pri realizmu in njegovih variantah, ker vse energije usmerjajo v to konkretno družabno življenje. Je to pravilo? Namreč, da kjer je veliko dinamike, je malo ali manj potrebe po "sublimiranem" življenju ali po izživljanju v sublimatih, kot je to lahko kultura. Kar bi se lahko Ljubljana naučila od Madrida je prav to: ustvarjanje vzdušja po še kaj več kot izoliranem življenju človeka kot še kaj več kot le produkcijskega sredstva z zelo preprosto rešitvijo (in donosno): z mrežo lokalov,

barčkov, zabavišč, diskotek etc. etc. Mislim, da je zastoj govorit o kulturi, če je edina kultura "visoka" kultura in ni masovne kulture, pa naj bo še tako zajebana. Brez vaudevilla ne more prav in zdravo živeti "kultiviran, kulturni" teater npr. In če ni vaudevilla, mora "visoki" teater zatrat po luknjo in tako ni ne "visoki" teater in ne vaudeville, vaudeville kot zabava zaradi zabave, ker se pač ljudem ljubi čisto preprosto zabavat se, brez vse navlake pro in kontra, brez vse inštitucionalne "metafizike". In se ljudje čudijo če je npr. Drama v krizi. Jaz se bom čudil, ko ne bo, če se razmerja ne spremenijo, v situaciji, ko namreč 90% ljudem TV "zapolni" vse potrebe po medosebnem, po medčloveškem življenju. Po tistem, kar je prav bistveno človekovega v človeku: komunikacija in ustvarjanje komunikacije. Seveda sem jaz te masovne kulture bolj malo deležen, tudi če sem prepričan, da bi se je po 1 tednu naveličal: moji izdatki so namreč vedno na robu bankrota, čeprav so praktično enaki nuli. Vendar sem na srečo te splošne radoživosti deležen tudi zastoj — je namreč tu ena prav fina, bi rekel, človeška klima, kljub temu, da so do kraja pogreznjeni v konzumizem in njegovo (ne)filozofijo. Šp. je namreč le 9. dežela na svetu po stopnji industrializiranosti; seveda gre večina dobička multinacionalkam in malemu krogu bogatašev, ampak se raji tudi ne godi tako slabo ... Pozna nočna ura je že — in jaz postanem ponoči vedno zelo klepetav. Bom pa nehal, ker se bojim, da bo pismo preveč vagalo za 12 ptas znamko. Ja — Unamuno je prav fejest dec, ima zelo, zelo dobro (zanimivo) literaturo (Bral sem med drugim njegovo Niebla (Oblak), ki ga imenuje ne novela (roman), ampak *nivola*. Na koncu knjige pride junak protestirat k Unamunu, ker hoče avtor, da junak naredi samomor. In reše maščevalno: vedi, tudi ti boš umrl. Je Unam. na isti ravni kot npr. Pirandello in A. Gide, njegova tehnika in motivi so sicer že preseženi, ampak mi je kljub temu neizmerno všeč. Bom videl, če premorejo Šp. močnejšega avtorja, kot je on, García Lorca mi nikoli ni bil preveč všeč. Se ga zdaj bolj lotevam — je le velik pesnik. Osebnega odnosa ("popravljenega") pa bi si še ne upal oblikovat. Prebiram Zemljevide od Detele. To je res dobra, dobra poez. Pošlji mi tvojo knjigo, če izide, preden pridem domov. Hvala, da se boš pozanimal za mojega Artauda v N Sadu. Problemom—teoriji sem dal razpravo "A. Artaud in tradicija evr. dramaturške poetike" — veš, kako je kaj s to razpravo? /Zdaj sem končal z enim jezikovnim tečajem — in hodim na 2 faksa na predavanja iz lit. — vglavnem zbiram bibliografijo in se oziram po avtorju, ki bi bil vreden poštenejše (magistrske) obdelave. Denis, *hasta la próxima carta* (do naslednjega pisma) pozdravljen

Vlado

PROSTOR DIALOGA

Predrag Matvejević

Vprašanja o dialogu v nas, med nami kot posamezniki in družbenimi skupinami, med nami in svetom, ni moč ločiti od vprašanja o dialogu v svetu. Današnji svet je, kot vemo, mnogo bolj izdelal sredstva za sporočanje kot pa sam dialog. Filozofija današnjega časa se največkrat izčrpava v monoloških oblikah, če seveda ni podlegla ideologiji ali banalnosti. "Bodočnost človeka kot človeka je odvisna predvsem od ponovnega oživiljanja dialoga" — pravi sodobni mislec.

Glede na kritično stališče je bolj važno ugotoviti, kaj dialog v določenih okoliščinah ni in kaj mu manjka iz neposredne skušnje, kot pa o dialogu razpravljati na splošno. Splošnost onemogoča dialog. Ponavljajo, kako je dialog "potrben" in "koristen". Največkrat ni ne potrebno, ne koristno, da to ponavljamo. Ponavljanje ne vodi v dialog. Obstajajo tipi govora, ki onemogočajo pričetek in trajanje dialoga.

Tokrat ne bomo govorili o definicijah, metodah in pomenjanih dialogov v različnih dobah in družbah, v filozofiji ali kulturi, od maieutike do današnje hermeneutike, od dialektike do dialogike. Seveda teorija dialoga pomaga, da se določijo ali preskusijo hipoteze, brez katerih ni dialoga, toda največkrat to ni isto kot preučevanje konkretnega dialoga. Ti dve dejstvi zamenjamo, včasih tudi namerno.

Pri nas se upravičeno postavlja vprašanje "o dialogu v samoupravni družbi". Pri tem pa ni dovolj, če sočasno ne vzpostavljamo dialoga o samoupravni družbi. Razlika med predlogoma "v" in "o" je lahko usodna: razprava v modelu (bolj ali manj omejena z zahtevami samega modela) in razprava o modelu (ki postavlja pod vprašaj določila modela samega) sta dve različni obliki govorjenja in tudi dialoga. Njihova zamenjava največkrat zmanjšuje obseg in uspešnost dialoške razprave.

Lahko se prepričamo, kjerkoli po svetu, kako določeni standardi govorjenja zmorejo utrditi dialog ali omejiti sodelovanje v njem, ali pa ga uspejo osamiti od družbenih interesov, vplivov in moči. Vzpostavljane integralnih oblik samoupravljanja bo terjalo kritično presvetlitev položaja dialoga, vzrokov za njegovo formalizacijo, načina, kako je preveden v manipulativne obrazce ali apriori odločitve. Naše statutarni predpisi upoštevajo ta določila predvsem v organizaciji družbe in pri mednacionalnih odnosih. V sami kulturi in v razmerju do kulture pa so stvari bolj zapletene, zahteve pa večje.

Začnimo pri najenostavnejši morfologiji dialoga in osnovnih sestavin, ki nam jih odkriva: sogovorniki, ki sodelujejo v dialogu, predmet (tema) dialoške razprave, aspekt in način (metode) razprave, meje in ravni,

ki jih doseže, njen namen in usmeritev. Za vsako sestavino lahko postavimo ustrezno vprašanje: kdo izbira udeležence dialoga in na kakšen način to počenja? Koga ti udeleženci zastopajo? Kakšna pooblastila posedujejo in kakšne posledice prevzemajo nase? Kdo določa, ali bo prišlo do dialoga in kdaj bo do njega prišlo? Kdo odloča (dovoljuje, omogoča) kaj se sme in kaj ne sme biti v določenem trenutku predmet dialoga?

Vsaka družba postavlja dialogu ustrezne omejitve. Te omejitve pa ne določa celotna družba. Kdo in kaj omejuje prostor dialoga v vsaki od danih situacij? V naši situaciji?

Nujno je, da kritično ocenimo dejanski položaj dialoga: v kakšni meri je dialog predpisan, v kakšni spontan in samostojen. Naše (pa ne samo naše) izkušnje so pokazale, da resničnega dialoga ne moremo predpisati z administrativnimi usmeritvami, temveč s položajem sogovornika, ki ne potrebuje administrativnih usmeritev.

Dialog lahko izvedemo na nekatere od njegovih delov ali sestavin. Največkrat se zgodi, da se spremeni v vzporedno tekoče monologe: vsak od govorcev za sebe ali pa poslušča samo tisto, kar želi slišati. Tak model dialoga predstavlja dialog med velikimi silami v svetu, Vzhoda in Zahoda, Zahoda in Vzhoda s posameznimi državami t.im. Tretjega sveta ali neuvrščenimi. To je pravzaprav dialoška simulacija: vloge so določene glede na politični in ideološki protokol, ni nepredvidenih izpovedi ali gest, če se zgodijo, jih razumejo kot presenečenje ali škandal.

Ideologizacija in institucionalizacija (uradnost) govorjenja omogočajo ustrezni načini sporočanja, vendar navadno niso dialoške v pravem pomenu besede. Resnični dialog je oseben. Neosebno govorjenje nima identitete. Ideologija in institucija uporabljata jezik splošnosti in ne zmoreta, razen v redkih trenutkih, personalizirati dialoga. Osebnost je, tako pravijo, danes prekrita s splošnostjo.

Zavest o mehanizmih, ki zožujejo prostor dialoga, stalno raste. Tudi pri nas ji je dano, da se vse popolneje izraža, včasih tudi v polemični obliki. Kako daleč smo od obvladovanja teh mehanizmov, ni odvisno samo od pozitivne kritične zavesti.

V naših pogojih so bila — in nekje so še vedno — nasprotovanja uporabi polemike kot oblike dialoga. Seveda ni vsaka polemika dialog, toda obstajata polemični dialog in dialoška polemika. Dialog lahko razlikujemo med drugim tudi po stopnji nasprotnosti in po izvornosti izrečenega.

V vsaki družbi naletimo na vprašanja, ki so lahko predmet polemičnega dialoga samo s privolitvijo

družbeno-političnih instanc. Komu lahko zaupamo odgovornost, da daje mandate take vrste? Vsem? Takšen odgovor je utopičen. Razpravo o mandatu je treba razgrniti pred javnostjo.

Dialog se razvije zaradi notranje nuje in zaradi družbene potrebe. Njegove razsežnosti niso odvisne samo od tistih, ki v njem sodelujejo. Važno je, da imajo udeleženci dialoga zagotovljen enakopraven položaj, ko traja in da prevzemajo enake posledice, ko ga zaključijo.

V dialogu je nemalokrat izražena želja (ali zahteva) da je zaključek dialoga predviden in določen naprej. To odvzema dialoški razpravi samostojnost in izvirnost, sili udeležence k uporabi različnih ambivalentnih tipov govorjenja ali pa, da dialog opustijo, t.j. da ne pristanejo na simulirani dialog.

Dialoga ni moč realizirati brez določene organizacije, brez vrednosti je tudi, če ni spontan: v njem so strnjena določila organizacije in spontanosti, ki karakterizirajo določeno družbeno situacijo.

Dialog predvideva različnost in pravico do različnosti, pa tudi stališča, ki se medsebojno ne izključujejo, kot tudi tipe govorjenja ki si medsebojno nekaj sporočajo. Popolna enakost stališč, njihova monolitnost, ukinja najnost dialoga: dialog enakomislečih je tautologija.

Ni lahko narediti produktivnega dialoga s tradicijo. Le-ta je odvisna predvsem od vsebine tradicije, za katero se opredeljujejo. Kulturne tradicije jugoslovanskih narodov so ustvarjene na razne načine: tudi stališča do dialoga se lahko — nekje se morajo — razlikujejo. Institucionalizacija odnosov med nacionalnimi kulturami ne ustvarja globljega dialoga, včasih pa vendarle pomaga — čeprav začasno — da presežemo tendence zapiranja in skušnjave partikularizma. Vpliv tradicionalnih oblik zavesti in obnašanja na dialog pa je posebno vprašanje.

Več razlogov je, da posamezne družbene skupine težijo k zožitvi dialoga samo na pripadnike skupine. V mnogih državah, predvsem tistih z mešanim prebivalstvom, lahko naletimo na pojav, ki zasluži pozornost kot paradigma obnašanja: člani določene skupine, manjše ali večje, podpirajo drug drugega s kretnjami, govorom, potrjevanjem: ta podpora med člani dobi kasneje širši pomen, kot da ga je posvetil ves narod ali vsa politika, narod ali ideologija; karakterističen je način, s katerim se prekine dialog takšne skupine, ko pridejo *drugi* (pripadniki druge narodne skupine, rase, vere ali politične opredelitve): pojavi se grobna tišina, začasna nelagodnost, potem pa hitro menjajo predmet in ton razprave. Resničnega dialoga ne menjamo na tak način, tako ga ne oddaljujemo od *drugega*.

Danes večkrat omenjajo dialog med marksisti in kristjani in med marksisti in pripadniki drugih ver, predvsem Islama. Priče smo težav, da se tak dialog vzpostavi ali premakne z mrtve točke, da ga osvobodimo predsodkov, s katerimi je bil dolgo obtežen. Strpnost od nas ne zahteva, da smo nenačelni, marveč da

presežemo ozkost gledanja. Ta dialog za nas ni najnujnejši, saj je že začel.

Dialog z mladimi (npr. med učečimi se in tistimi, ki učijo) nikjer v svetu ni problematiziran, ni izpolnjen, tako kot bi lahko bil. Določene reforme niso pokazale tistega, kar smo od njih pričakovali in kar so same obljubljale. Nove generacije zavračajo ideologizirani in tradicionalistični* jezik. Prepričan sem, da to zavračanje v naših razmerah ni zametavanje ustreznihkušenj in vrednot, ki jih določajo (npr. pomen NOB in revolucionarnih sprememb v družbi, opredelitev za samoupravljanje, antidogmatična spoznanja itd.) temveč, največkrat, razmerje do posameznih tipov govorjenja (v širšem pomenu besede), skozi katero se skušnje izrekajo.

Na dnevnem redu je, že dolgo in skoraj paradoksalno, dialog med različnimi marksizmi. Ali lahko pride do resničnega dialoga med marksizmom in "ideologiziranim marksizmom"? Toda, kaj je "pravi" marksizem? Moramo se osvoboditi predsodka, da je marksist vsakdo, ki to želi biti, samo z privoljenjem ali opredelitvijo za, tako, kot postanemo pripadniki vere ali politične opredelitve. Marksist postaneš: vsakemu to ni dano; brez ustrezne teoretične izobrazbe in kulture, kritične odločnosti in tveganja to ni mogoče. To je pogoj za dialog, v katerem bi imeli odločilno besedo tisti marksisti, ki jim je več do tega, da presežejo marksizma, kot pa da ga samo potrjujejo.

Na tem mestu ne moremo — ne bi smeli — bežati pred vprašanjem o dialogu med marksizmom in drugimi mišljenji našega časa.

Nujni so, tako se zdi, različne oblike dialoga, ki jih ni moč izvesti drugega na drugega: med državami in državnimi sistemi, ideologijami in realnimi politikami, narodi in narodnimi kulturami, navadnimi ljudmi in tistimi, ki ustvarjajo. V mnogih okoliščinah ni moč razločevati instance dialoga: kam lahko privede dialog kultur, če so ideologije povsem ločene ali izolirane druga od druge, ko so države v sporu, ko so kulturni ustvarjalci in drugi onemogočeni pri vzpostavljanju medsebojnih zvez?

"Povsem nov svet nam je potreben" je dejal sodobni filozof, da bomo uspeli v dialogu med različnimi oblikami mišljenja in ustvarjanja v sedanosti.

Vedno in v vsaki družbi lahko najdemo razloge, da dialoške razprave odložimo ali utišamo: od zunaj in od znotraj. Kateri od teh razlogov so resnični in kateri ne, lahko presodi le ustvarjalna kultura. Pri nas je proklamirano načelo, da "ustvarjalnost sodi o ustvarjalnosti". To načelo je težko realizirati v praksi, čeprav samo delno.

Na koncu bi morali spregovoriti o razmerju med dialogom in masko. Dejal bi samo, da v pravem dialogu maske skoraj vedno padejo z obrazov. Z obrazov ljudi, besed ali stvari.

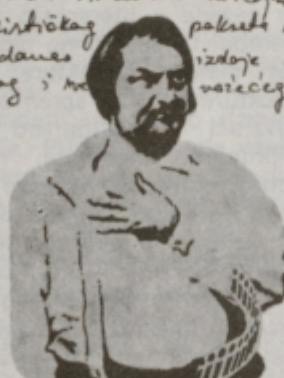
* Avtor v originalu uporablja besedo "tradicionalni". Ker pa se je na Slovenskem že uveljavila distinkcija med pojmom tradicija in tradicionalizem, smo uporabili drugi izraz — torej tradicija v negativnem pomenu pojma.

24. prosinac
 vizuelna
 Jugoslavija
 gu inicijativa
 odigrao je
 elne poezije
 delovanje grupe OHO! Štoga
 se može reći da je OHO!
 OHO paketa istovetnom uticaja
 signalističkog paketa koji
 ne danas izdaje za
 jedinstva i moć varjećeg...

ALI DOZVOLITE,
 MOJI TAPETI SPADA-
 JU U DOMEN PO-
 EZIJE!

TETRADA, HEKSALA,
 KALAMUS, TETRADA,
 HEKSALA, KALAMUS...

SYNAEZAM



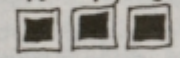
NEKRITIČKI PRILAZ!
 ILI NEKE DILE ME
 JUGOSLOVENSKE VIZUELNE
 POEZIJE ...

POČETNI

CA...



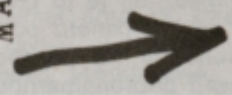
GDE JE NAŠE MESTO
 U ISTORIJI JUGOSLOVENSKE
 KNJIŽEVNOSTI?



Matković Slavko
 jan 1980g.



MAIL ART



Slavko Matković (Jugoslavija) Uvod v vizualni esej Slavka Matkovića z naslovom "Problemi YU vizualne poezije"

VPRAŠANJE O KRITIŠKEM BRANJU

Denis Poniž

Kritika je danes, bolj ali manj načrtno, pojmovana kot del literarne znanosti. Če je pojmovana kot del moderne literarne znanosti, potem seveda v svojem preseganju ideološkega branja besedila pušča to besedilo v sebi sklenjeno, celovito, se ga na poseben način, skozi princip "prvega" branja dotika, a ga pušča, kot da dotik sam nič ne pomeni. Najprej se moramo seveda vprašati, kaj sploh je in kaj sploh zmore to prvo branje: če je res, da je kljub svoji posebni poziciji tudi moderna literarna kritika način ideološke indoktrinacije in vsega, kar iz takšnega položaja izvira kot način povezovanja okolja in umetniškega dela v posebno celoto. Svet je verjetno danes v svoji posebni tehnicistični naravnosti naklonjen umetniški produkciji; ta se je nekako izrabila, utrudila, vrti se v krogu, marsikdaj ni več možno razločiti tradicionalnega od avantgardnega, novega od preskušenelega, modela od drznega odstopanja. V ta svet se seveda vključuje tudi literatura in njej immanentna kritika. Tudi kritika je podvržena izrabi: tudi zanjo velja, da se lahko prične ponavljati, da se seseda sama vase, da ne najde korenin in stičnih točk s produkcijo, da je njena komunikacijska ravnina reducirana na najmanjšo možno mero. Priznati si moramo dejstvo, ki je posledica opisanega stanja: vsaka kritiška produkcija je na poseben in neponovljiv način navezana na določeno literaturo, celo na določeno literarno delo ali pisca. Ob tem, ko je kritika pisana za kratek čas, ko že danes gledamo na dvajset, trideset let stare kritiške zapise o literaturi z določenim posmehom in prizanesljivostjo, pa je literarno delo pravzaprav pisano za veliko daljše obdobje; v času seveda prehaja skozi srečnejša (= komunikativnejša, odzivnejša) obdobja in obdobja molka. A vse to je, če gledamo strogo iz časovne perspektive, za literarno delo irelevantno; nemogoče je trditi, da lahko "molk" kakorkoli "uniči", "okrni" ali celo "izbriše" literarno delo. Kritika ima kratkotrajnejše življenje in njena usoda je bolj podvržena muhavosti trenutka: tudi dobra kritika se, prej ali slej "obrabi", živi dlje, a še to samo kot refleksija refleksije, kritika kritike, v literarnih priročnikih in razpravah. Če govori o sočasno popularni literaturi je tudi sama popularna, če pade na literarno delo senca, je ona že v temi in molku.

Odpiramo vprašanje prvega ali kritiške branja v ožjem pomenu besede. Ne glede ali je to branje ideološko izpostavljeno ali ne, ali je posneto po določeni neliterarni "predlogi", je vendarle na poseben način odločilno in lahko, kljub svoji dobranamernosti, reducira literarno delo. Ni treba posebej naglašati, da je ideološka kritika pri tem početju vedno uspešnejša, saj je primerjanje trdnega, jasno razločenega ideološkega modela z literarnim delom lažji posel, kot pa sprotno

ustvarjanje kritiške "modelne" prakse in njeno sočasno prevajanje v jezik umetniškega izdelka ter seveda obratno. V prvem primeru vedno posreduje "razum" kot posebna kategorija, ki zmore, v tej ali oni obliki (bog, narod, vera, vrednota, manipulacija, tehnika) izluščiti podobnosti in različnosti na nekem literarnem delu, ne da bi ga te podobnosti ali različnosti kaj posebej zanimale ali da bi se spuščal v problematiko "strukture", iz katere jemlje posamezne elemente. Ti elementi so seveda v literarnem delu kot posameznosti nepomembni in ne morejo ničesar reči, "funkcionirajo" šele kot sistem, struktura, kot organizem. "Razbitje" strukture v niz, sprememba kodiranja seveda lahko povzroči to kvalitativno razločevanje na primerne in neprimerne elemente, razvrščanje na poznano (+ dobro, ustrezno, skladno) in neznano, novo, nepredvideno (— slabo, neustrezno, neskladno, moteče, tuje).

Kritika se tako znajde na položaju selekcije ali še bolj separacije. Tisto, kar je pred njo, kar se razvija v prvem branju, neprestano razpada na znano in dobro in neznano in slabo; ni naključje, da se kritika kot oblika institucionalnega ukrepanja ves čas "brani" novih postopkov in novih prijemov, da je kar se da dosledno blokirajoča dejavnost in dejavnost, ki zatira umetniško produkcijo. Tu se seveda vračamo k uvodnim razmislekom in sedaj moramo priznati, da je kritika lahko način blokade umetnosti in to celo zelo uspešen način. A le takrat, kadar ima priložnost, da uporabi znani in preskušeni ideološki model, po katerem sodi in presoja vsa nastajajoča literarna dela.

Kadar se kritika vede drugače in je samo način spraševanja po prostoru, v katerem se lahko dogaja literatura, so stvari seveda povsem drugačne in imajo vse kritiške odločitve ("sodbe") povsem drugačno težo in tudi njihova genetska narava je povsem drugačna.

Danes smo na Slovenskem znova priče kritiškega branja, ne le literature, marveč kar vse umetnosti in celo kulture, ki stoji na poziciji ideološkega, reducirane branja. Literatura se temu kritiškemu modelu kaže samo skozi t. i. "razredno zavest", ne glede na to, da kritik ne pripada nobenemu razredu, še najmanj pa tistemu, v imenu katerega govori, pravzaprav sproža kritiško branje. Ideološkost tega branja je dvakrat reducirana na eni strani ne "vidi" besedila, ker je to besedilo z njenega stališča le toliko literatura, kolikor sodi v njen imanenten model, na drugi strani je, kot vsaka ideologija, že apriori reducirano. Če pridružimo še majhno poznavanje teorije literature, še posebej estetike, se izcimijo iz takšnega razmišljanja silno borni kritiški proizvodi, ki pravzaprav ne govorijo o literaturi, marveč sami o sebi, o svoji zavesti in o svojem zoženem pogledu na umetnost.

Kritiško branje je lahko seveda apologija: apologija določenega dela, avtorja, skupine gibanja. Lahko nastaja iz zavesti same pripadnosti, iz konformizma, nezavedno. Apologetsko kritiško branje, ki je strogo selektivno: bere samo "lastne" proizvode, razmišlja samo v krogu "lastne" produkcije, seveda prebrano literaturo reducira: primerja jo samo s seboj, ne vidi vsega, kar je na tej literaturi ireduktibilno glede na druge tipe literature, na druge načine pisanja in seveda v končni posledici tudi druge načine kritiškega branja.

Kritiško branje je seveda lahko tudi oblika esteticističnega preverjanja lastnih postopkov: v procesu branja se "lastno" in tuje primerja, lastno seveda ostaja boljše, ker od njega poteka miselni tok, tuje je samo pripomoček, konstrukcija, način boljšega videnja lastnega, boljšega.

Ob vsem povedanem lahko seveda govorimo o določeni zagati, v kateri so se znašli vsi tipi branja literature. Vsak od njih lahko zajame samo del prebranega in prebranemu podeli samo eno (izmed) potencialnih možnosti besedila. Pri tem seveda vsako kritiško branje nastaja bolj kot produkt spontanega, neobveznega zorenja bralca, kot pa način organiziranega (znanstvenega) približevanja predmetu. Šole za kritiško branje nimamo, nimamo nobene končne veljavne metode, s katero se je moč takemu branju privaditi ali priučiti — kritiško branje ne more postati niti model, niti način obvezujočega branja. Ni ga moč uvrstiti v noben sistem, prej v kulturološko prakso vsake dobe in vsakega estetskega sistema.

Zatorej se nam vprašanje o kritiškem branju postavlja predvsem kot vprašanje o nas samih: o naši usodi, naših zmožnostih in naši bodoči usmeritvi. Kajti kritiško branje literature je najprej in predvsem zavezano prav zavesti o posebni naravi literature in posebni naravi tega kar je o literaturi izrečeno na kritiški način; na eni strani se zavedamo ontološkega statusa umetnosti v našem času (vsaj zavedali naj bi se ga!) na drugi strani je jasno, da novega jezika in nove pisave ni moč izumiti. Vodilna vloga kritiškega branja je lahko predvsem v razvijanju zavesti o nemožnosti izrekanja absolutno novega in neznanega ter o zavesti ponavljajoče se nepredvidljivosti, ki se bolj ali manj opazno pojavlja v vsej sodobni literaturi. Kritiško branje je tako način vzpostavljanja vedenja o bralcu in literaturi obenem, je tista dvojnost, o kateri govori sodobna recepcijska estetika, kadar ima v mislih analizo posameznih znakovnih struktur. Kadar kritiško branje ni samospraševanje branja samega o svojih temeljih, je največkrat samo tavitološko govorjenje o tistem, kar je domnevni predmet presvetlitve. Domnevni predmet zato, ker v postopku kritiškega branja, ki obide svoje temelje in jih jemlje za nespremenljivi in nevprašljivi izhodiščni položaj, predmet kritiškega branja doživi redukcijo, se spremeni v predmet ideološke obravnave, v proces iskanja identitetnih točk s kritiško mislijo. Leta ni sposobna v prebranem "razbrati" tudi elementov, drugačnih od ideološkega konstrukta, v katerem se

sama giblje in ki jo tako nedvoumno in usodno določa kot način presvetlitve literarnega besedila. Tako kritiško branje se spreminja v samobranje, v način potrjevanja določenega, že vzpostavljenega kritiškega sistema vrednot in določil.

Večkrat smo že poudarili, da se sodobna literarna dela nekako izmikajo kritiškemu branju, da jih kritiško branje "ne dohaja", saj so kodi, če uporabimo termin iz informatike, različni ali pa imajo le nekaj skupnih elementov. Prav zaradi tega kritiško branje govori "o sebi" in ne "o delu", čeprav je vsa normativna kritika trdno prepričana, da je vse, kar izreče, izrečeno na način razgrinjanja literarnega dela in njegovih vsebinskih in oblikovnih delov. Prav zato je normativna kritika, in o njej je bilo na Slovenskem vse premalo izrečenega na kritično-filozofski način, tako "uspešna" in pravzaprav vlada z redkimi izjemami že od nastanka sodobne slovenske literature, torej od Prešerna in romantike dalje. Tega kritiškega branja ni moč razumeti, če se ne poglobimo v njegove temeljne protislovnosti: na eni strani je besedilo za takšno branje irelevantno, saj se lahko "izreče" v vsakem besedilu, na drugi strani lahko govori samo o določenih besedilih, torej tistih, ki sodijo v isti ideološki sistem.

Ta kritika danes obvladuje zavest o branju literature in vsa razmerja, ki nastajajo na podlagi tega temeljnega položaja. Poskusi drugačne kritike so blokirani s socialno in estetsko nerelevantnimi metodami, ki jih uporabljajo institucije, v katerih se po pravilu taka kritika dogaja kot osrednji, nosilni način pisanja o literaturi. Skladnost predmeta literature in predmeta kritiškega branja omogoča prav predpostavka, da je literatura glede na kritiško branje nekaj nezadostnega in analize potrebnega; če se to kritiško branje in analiza ne dogodita, literatura ne "funkcionira", se dogaja kot prva stopnja v lastnem razvoju in v sporočilnem sistemu, njena estetika je samo potencialna, kot govori Kaspar H. Spinner v svoji kritiki tradicionalističnega kritičnega postavljanja "pred" besedilo. Na drugi strani je kritiška zavest vedno omejena zavest, saj nastaja iz kumulacije določenega teoretičnega vedenja in sintetičnega zbira prebranih literarnih del; je torej samo delni način vdora v literarnost. Sistematičnost takšnega pristopa je na dlani: vendar sistematičnost, ki je skozi in skozi vprašljiva in ne vzdrži niti osnovnega kritičnega premisleka. Ko se kritiško branje dosledno sprašuje o literaturi in povsem zanemarja spraševanje o lastnih postopkih, ki so nekaj drugega kot literatura (= so znanost, način racionalnega, dvomečega spraševanja po predmetu, so previdni prestop samopreverjanja in samoomejevanja — kar je predmet zavesti, je samo del tega, o čemer smo se vprašali), ne omogoča razvitja literarne zavesti. Literarna zavest vedno izvira iz novega, na novo povedanega, nepredvidljivega, čeprav v sistem vključenega, indeksiranega "vedenja" in "poznavanja" elementov estetskega in semiotičnega.

Pri tem se normativna literarna kritika nenadoma znajde v vlogi sodnika: to je edina realna funkcija, ki jo

še omogoča in ki ji daje legitimiteto: česar ni izven sodbe, je le še mašilo, esteticizem in tehnicizem literarno-kritičnega besedila, da se pojavlja v kvazi literarni obliki, da na določen način imitira literaturo, se za njo, če smo radikalni in dosledni, pravzaprav prikriva: normativna kritika kot sodba je način mimetičnosti. Ko govorim o literaturi, ne govorim o njej na način literarnosti, marveč iz socialne, politične, ideološke skušnje sveta. Literatura je prej ali slej privedena na raven svetnosti tega sveta, je način odslikave in od-bleska sveta: zato je manj, je revnejša kot svet, ki je vedno nad njo: svet je v tem primeru občestnost znanstvenega, racionalnega, izmerljivega, predvidljivega/predvidenega.

Ker se danes pred nami pojavlja literatura v (ekstremnih in inovativnih oblikah), ki nikakor ne pristajajo na načelno tezo o odslikavi sveta v polju literarnega in ker ta literatura producira določeno immanentno samokritiko in samokritično zavest: npr. nadrealizem nasproti dadaizma — odpovejo tradicionalistični obrazci kritičnega branja. Od njih ostanejo samo goli, tehnicistični obrazci, ki se pojavljajo neprenehoma v najrazličnejših oblikah izpraznjenega pisanja. Toda važno je, da se pojavljajo in da s svojo prisotnostjo vzdružujejo v navidezni kontinuiteti in živosti že odmrle principe normative in odražujoče kritične zavesti, ki v sodobnih literarnih delih ni več (ker ne more več biti) potrjevana tako, kot je bila lahko potrjevana v tradicionalni literaturi, ki je sama sebe v marsikaterem pogledu razglasila za mimetično strukturo. Zato se danes dogaja kritično branje, pa naj bo to marksistična ali strukturalistična estetika, semiotika ali hermeneutika kot permanentna kriza. Vendar lahko govorimo o dveh načinih izkazovanja te krize: na eni strani se dogaja ta kriza na prikrit način — to je način institucij. Kajti institucije krize ne smejo priznati, ker je ne-kriznost, stabilnost njihovega zgradbe in njihovega funkcioniranja pogoj njihovega obstajanja in delovanja. Akademije, univerze, instituti se o sebi in svoji podlagi ne smejo spraševati, ker jih to spraševanje lahko privede v tako globoko krizo delovanja, da se samoukinejo. Na drugi strani je kritična zavest, ki se neprenehoma samovrača v krizni položaj: je vse tisto "izobčeno" pisanje, ki se dogaja kot nepreneh spor s prikrito, institucionalizirano krizo.

Danes ni moč razmišljati o literaturi, kot da se ni nič dogodilo in da kritični aparat v svoji vseobsežni vedoželjnosti še vedno res obvladuje celoto literarnih besedil, povezano sinhrono in diahrono. To je na določen način absurdno: kriza je dejstvo, po katerem se ravna kritična zavest, a ko se zave svojega početja, v mnogih primerih zdrsnje nazaj v netematiziranost in v lagodni položaj neproblematičnega "branja". Kar se še dogaja, je bolj simptomatično: tudi kritično branje neke generacije na Slovenskem se spreminja iz problematiziranega v samozadovoljno: ko je dobilo potrdilo institucij, da je na pravi poti, se je nenadoma "zavedlo" in to "zavedanje" je pahnilo kritično zavest v položaj kritične teorije odraza in odseva. Prednjači kritika v

dnevnem časopisju, a tudi revialna ni imuna pred samorazkrojem.

Ko se sprašujemo o kritičnem branju, se torej sprašujemo predvsem o njegovi krizi in vzrokih, ki so pripeljali do takšnega položaja. Ko se v mnogih primerih tako razmišljanje razglaša za apologetiko sodobne literature in to za nekritično apologetiko, protagonist in obtoževalci pozabljajo na lastno nereflektirano stališče: ali lahko tisti, ki je v krizi, zanika svoj položaj in ali mu zanikanje omogoča, da naredi krizni položaj produktiven? Zdi se, da je odgovor negativen. Kriznost sama onemogoča izhod na način, kot ga udeleženci v njej iščejo v lastnem, včasih hudo agresivnem pisanju. Ko se sprašujemo po krizi, odpiramo s tem novo polje razmišljanja o sodobni slovenski literaturi: le-ta se je pojavila v vseh svojih oblikah prav takrat, ko se je kriza, ne le literature in umetnosti, marveč vrste družbenih struktur, napovedala z vso resnostjo in zaskrbljujočim obsegom: problematizacija institucij je samo njihov končni način eksistiranja. Literatura danes bolj kot kdajkoli prej govori o krizi, naredila jo je za svoj (literarni) predmet — vidi jo "pred-seboj" kot način drugega, kot alternativo ali še bolje kot anti-alternativo sodobni literaturi. Po drugi strani je kriza dosegla tudi druge oblike družbenega komuniciranja, reklamo, humanistične znanosti, celo tehniko, religijo.

Semiotika je ena izmed oblik razgrnitve te krize. Ni naš namen, da v okvirih tega zapisa analiziramo temeljni položaj semiotike v okvirih dogajanja sodobne umetnosti in obratno, vpliva semiotike na tokove sodobne umetnosti. Opozoriti želimo le na možnosti, ki jih odpira v položaju, ko tradicionalno kritično branje odмира, novo pa še ni v celoti prevzelo svoje funkcije. Tu mislim predvsem na razumevanje ontološkega položaja sodobne umetnosti in razumevanja vloge umetnosti v sodobnem svetu, ki jo tradicionalno kritično branje zanemarja ali potiska v ozadje svojega razmišljanja o literaturi kot umetnosti.

Ko odpiramo vprašanje o kritičnem branju v času krize literature in umetnosti, se zavedamo tveganosti in nevarnosti našega početja: zgodi se lahko, da se kriznost sprevrže v tisto pogubnost, ki na koncu koncev onemogoči vsako reflektirano razmišljanje o literaturi in umetnosti, saj sta tako literatura, kot tudi umetnost, samo del dogajanja v družbi, čeprav se ves čas zavedamo njunega, ne izjemnega, pač pa drugačnega položaja. Literatura in umetnost, če seveda nista preprosta ideološka fikcija, obvladujeta predvsem prostor t.im. so-realnosti, torej obvladujeta drugačen prostor in drugačen čas, kot ga obvladuje realnost sama (kot politika, zgodovina, ideologija, znanost ...). Umetnost je, po besedah Abrahama A. Molesa, danes "neokristna" dejavnost, ki jo ne vodi upravljalški ratio, ki usmerja celoto drugih človekovih dejavnosti. Umetnost danes ni predmet manipulacije, če je, potem ni umetnost v tistem smislu, kot jo vidi moderna literarna znanost, ko vidi tudi sebe v posebnem, obvezujočem, a prav neobveznem položaju: ta paradoksalnost,

navidezna sicer, govori o posebnem položaju, v katerem ugledavamo krizo tudi mi. Ne umetnost, ne njena znanost (bodisi kritiško branje ali kakšna druga oblika dvogovora z literaturo) ne moreta "izstopiti" iz krize, ne moreta jo ogledati od "zunaj", ker taka pozicija avtomatično ukinja vsako vedenje: primer je tradicionalno branje in tradicionalni kritiški postopki, ki se ves čas "postavljajo" kot način "gledanja od zunaj", pa jih prav ta pozicija dokončno onemogoči in spremeni v tautologijo in tautološki mitos (o literaturi). Biti v krizi, "biti-v-njej" pa pomeni nasprotno nenehno nevarnost, da nas ta kriza objame dokončno in nepreklicno, da se nobeno vedenje in nobeno dogajanje ne more dogajati drugače kot "kriza": nenehno, popolno in dokončno problematiziranje in relativiziranje sleherne izjave o sleherni izjavi. Zato ne pristajamo na nepresežnost krize, ki lahko vodi v resnično, fizično ukinjanje literature, kar se je v Evropi in Ameriki že dogajalo v vseh totalitarnih družbenih intervencijah, bodisi da so bile minorne kot mccartyzem ali majorne kot nacizem, fašizem ali stalinizem. Za te totalitarne oblike velja, da je v njih kriza umetnosti pomenila družbeno nevarnost, nevarnost revolucijskega preobrata in je bila intervencija potrebna kot način zavarovanja krize same: sistema družbene intervencije, moči same, moči kot prazvirna kriznosti. Po krizi se sprašujemo zaradi nje same. To pomeni, da se zavedamo posledic krize, če dobi razsežnosti, kot smo jih opisali zgoraj. Ta nevarnost neprenehoma obstaja in umetnost je neprenehoma v položaju, da mora registrirati kriznost kot način lastnega pre-bivanja. Spremenjeni ontološki status je prines v umetnost predvsem zavest o tej ne-varni, ne-skriti potencialni danosti. Umetnost danes ni več preprost podaljšek vladajoče ali historično močnejše družbene grupe, ni (umetniška) apologija vladajoče ideologije. Ni odraz, izraz ali odslikava realnega sveta, sveta družbene

(grupne) moči. Vsa ta določila jo predstavljajo v območje krize. Krize, ki jo proizvaja prav ta spremenjeni položaj in zavest o razkritosti, v katero se je umetnost in z njo literatura postavila s svojimi modernimi postopki, s svojim obratom od "drugega" v uniji, k "prvemu" v samotnosti veselja. Na tem mestu bi lahko analizirali neštivilne izjave umetnikov dvajsetega stoletja, ki vse govorijo o želji, da umetnost ne producira nekega sporočila, marveč kar svet sam, a ne drugo-svet realnosti, marveč svet poetične anti-materije, če seveda smemo uporabiti to metaforično podobo. Vendar se zdi, da taka analiza v trenutku, ko je naš predmet prelomni položaj, položaj krize, ni ne umestna, ne potrebna.

Ko se namreč sprašujemo o kritiškem branju, se sprašujemo predvsem o vlogi, ki jo lahko opravi v trenutku, ko je kriza pred-stavljena na način razkritosti. Zdi se, da kritiško branje na Slovenskem na prelomni položaj ni pripravljeno, čeprav ga je v delih nekaterih svojih avtorjev nedvoumno napovedalo in celo analiziralo. Prav zaradi tega skuša ohraniti status quo, da bi na ta način ohranilo lastni položaj pred ontološko povsem drugače zastavljeno umetnostjo in literaturo. O krizi ne govori naravnost, je ne imenuje, marveč govori o njenih zgodovinskih izvorihi, o njeni morfologiji in leksiki, o njenih filozofskih izhodiščih. Izreče pa je ne, ker ne želi spraviti v nevarnost lastnega položaja in lastnega superiornega vedenja. Zato seveda tudi hierarhizira literarna dela, nekatera pa pušča v azilu molka in analitične nejasnosti. A prav to je dokaz za obstoj krize in za položaj posameznih elementov v njej. Kriza kritiškega branja umetnosti je danes zaostrena in naš prispevek sodi v način, da se zaostritev naredi produktivna, vsaj v toliko, da se prične razumevanje sodobne literature odpirati tudi določilom, ki so posledica kriznega stanja.

KRI ZA (LETA) NIČ

Franci Zagoričnik

Naslov bi v vsakem primeru kazalo brati kot delovni naslov in tekst kot delovni tekst, saj nimam niti približne zamisli o tem, kaj se mi bo mogoče posrečilo ali ponesrečilo, da bi bil naslov lahko stabilnejši in manj eksperimentalen; prav tako ne nameravam podajati nekega izdelanega mišljenja, pač pa mi gre za vprašanja, ki bi jih kazalo šele premisliti; oziroma, v kolikor je ta premislek že bil do neke mere zasnovan, da bi bila stopnja premisleka, če že ne dokončna pa vsaj nekoliko večja.

Da bi se odločili v revolucionarnem letu 1980 za razgovor o krizi v slovenski poeziji, se moramo predvsem odločiti o tem, ali je slovenska poezija v zakonitem toku svojega razvoja in ali ne pomeni govoriti o njeni krizi govoriti predvsem o tem, da je njeno zdajšnje stanje slejkoprej proizvod ne le razmer znotraj literarne stroke, ampak tudi proizvod širših družbenih dogajanj, tako tistih, ki zadevajo kulturo v ožjem pomenu, tako onih splošnokulturnih in civilizacijskih.

Pri tem vse kaže na to, da je mogoče na obe vprašanji odgovoriti samo pritrdilno, se pravi, da je kriza tako zakonita kakor tudi proizvedena. Zaradi tega se moramo pravzaprav nujno odločiti za vprašljivost vprašanj, ki sta se mi zdeli neogibni, kakor tudi za vprašljivost same postavitve vprašanja o krizi v slovenski poeziji in preko teh dveh opozoril za vprašanje o krizi sami.

Pri tem krize ne bi kazalo vnaprej jemati zgolj kot neko negativiteto; to bi po eni strani gradiralo pojem zakonitosti na nezakonitost, prav tako pa tudi ostale uporabljene kategorije kot kultura, družba, civilizacija, pri čemer bi prišli najmanj do nekulturnosti, nedružbenosti, neciviliziranosti; po drugi strani pa bi si onemogočili odprto možnost večstranske presoje fenomena krize, tako v njenem kvalitativnem pomenu, tako tudi v pisanosti njene pojavnosti.

Že v naslovni sintagmi sem "krizo" v postopku, ki bi mi "dobronamerna" slovenska kritika nekoč pripisovala "igranje z besedami" ali "igranje na besede", danes pa bi mu taista kritika, vendar to pot "zlonamerna", pripisala že kar omalovažujoče "igračkanje", dasi gre v resnici za luščenje pomenskih ovojníc dane besede, tako da že preprost zlogovni premik razkrije neko njeno zanimivo in nepričakovano sestavino, ki že sama na sebi daje možnost definicije, da sem lahko "krizo" vsaj provizorno definiral kot *kri za nič*, kar je potem ostalo tudi kot naslov, ki se bere še na en način, namreč: *kriza leta nič*.

V dvojni berljivosti naslova so že vzpostavljene različne izhodiščne možnosti za nadaljnje delo; te se še povečujejo z iskanjem "adekvatnejšega" naslova preko

zamenjave izzivalne besede "nič" v: *kri za kaj*, *kri za kri*, *kri za spremembo*, kar govori o vabljujejši namernosti, o revoluciji itn.; kaže pa se zadrževati na osnovnejši poziciji, na čistini neke gole gotovosti in zadostnega zaupanja v učinek predpostavljenega, čeprav za zdaj še ne preišljenega premisleka.

"Krise" potemtakem ne bi jemali v uporabo kot nekaj, kar že ima en sam znani pomen, že zaradi tega ne, ker se je dozda že izkazalo, da je to beseda z globinskim, tolmunskim ali vsaj elementarnim in namenskim temeljem, dasi tudi njene običajne rabnosti ne bi kazalo zavračati, saj bi to pomenilo pridobitev prikrajšati za veljavo; v tem primeru "krizo" kot še dvomljivo pozitiviteto oropati varnosti "krize" kot negativitete.

Enoplastna, enopomenska "kriza" bi predvsem ostala brez neke sestavine svojega imena, za katero bi se dalo reči, da ni bila tako preprosto in tako za lase privlečena, pač pa se je treba v enaki meri zavedati tudi nevarnosti kritiškega zavajanja in odvajanja v pojmu "igra z besedami"; zavajanja zaradi tega, ker se besedni proizvodnji pripisuje značaj igre in zgolj tista resnost, kolikor je je mogoče pripisovati igri; in odvajanja zaradi tega, ker se pri tem kakor tudi nasploh, kadar gre za avantgardna pesniška prizadevanja, "pozablja", da gre pri besedni umetnosti za umetnost, katere osnovno gradivo je brez dvoma beseda; in to "pozabljanje" ima vsekakor funkcijo razvednotenja prizadevanj duhovne gradnje na material(istični) osnovi, pri čemer je naslednji korak prevladujoče sodobne slovenske literarne kritike samo še dokončno zavračanje in celo zanikovanje obstoja tovrstnega kulturnega prizadevanja.

Od tod potem tudi oziranje za celovitejšim zapopadanjem pomenskega obsega nekega ključnega termina, v nepristajanju na določeno danost, v primeru sodobne slovenske poezije sedemdesetih let in v tem obsegu še bolj na prehodu v zadnjo četrtno stoletja, kot zbir neodvrnljivih vnanjih negativnih dejstev v okviru možnosti revijalnega in knjižnega objavljanja pesniške produkcije, ali komaj obstoječega, nerazvitega toda neogibnega knjigotržnega kompleksa ter s tem danim zaviralnim momentom kolikortoliko znosnega in normalnega razvoja; da bi se po drugi strani vendarle tudi obračali k danosti in sicer s kompleksnim in neokrnjenim instrumentarijem živih besed, nabitih z vsemi razpoložljivimi energijami položenimi vanje v teku njihovega dolgega obstoja in razvoja.

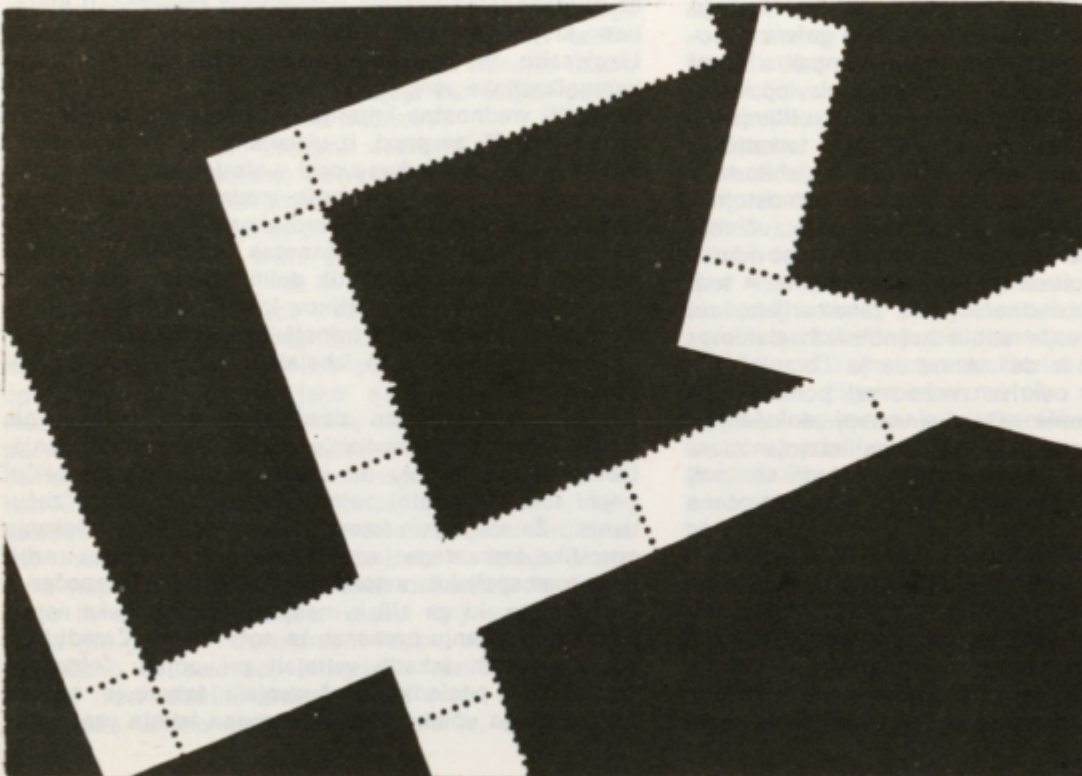
Na Slovenskem si je skorajda težko predstavljati, da bi se ognili pretežno vsej v en rog trobentajoči kritiki, katere poglavitna vrlina in seveda še bolj napaka je v vse večji kriznosti in vse večji nesposobnosti branja, katere praktični nasledek je potem v zelo pogostnih in

razširjenih trditvah o tem, kako se naprimer tudi v današnji slovenski mlajši pesniški produkciji enostavno nič ne dogaja; pri tem se celo pogosto ponavljajo praktični napotki o tem, kaj pa bi se moralo dogajati, da bi to potem bilo "tisto" pravo, kar bi bilo dopadljivo kritiki in vsemu svetemu, čemur bi morala služiti tudi poezija. To navsezadnje niti ni nič novega. Tudi ob samem rojstvu, ali bolje prodoru pesniške avantgarde, recimo leta 1965, ni bilo nič bolje. Pojavljali so se podobni napotki in "poetike za domačo uporabo", ki so seveda pomenili kritiške zahteve in norme nasproti sami avantgardi, ne pa zahteve, ki si jih je zastavljala takratna poezija sama; rekli bi lahko, tako takratnih kakor danes tudi današnjih samodoločujočih se zahtev in kriterijev poezije.

V tem bi bila mogoče samo dva vidika krize poglavitna, v kolikor bi menili, da je kriznost te krize v vnanjih dejavnikih in pritiskih, ki v dobrem ali slabem spremljajo pesniški obstoj in razvoj. Ker pa temu gotovo ni tako, ta dva vidika potem ne moreta biti poglavitna. Kriza, ki jo naprimer povzročajo kritiški dejavniki, ostane pač kriza kritike kot kriza branja, ki na neki način doživlja usodno demontažo, ta demontaža branja pa je v prevladujočem toku zadnjih petnajstih let v zgrešenem kritičnem konceptu branja, ki namesto odprtih, večplastnih, "samodoločujočih se zahtev in kriterijev poezije" izbira vselej "jasno" smer domnevnih pesniških tendenc, posiljujoč poezijo z enopomenkostjo, k enemu samemu cilju stremečo ustvarjalno vizijo, prav tako domnevno in prav tako vsiljeno, kar temelji

predvsem na *kriznem* dobesednem branju poezije in kar potem na veselje in radost kritikov omogoča gore prostih spisov, ki jim zmeraj uspe ogniti se poeziji sami, obračajoč tako pesniško produkcijo na glavo, na stranski tir, posledica tega pa je načeljevanje kritike in kritikov poeziji, v njeni dejanski ali samo predpostavljeni podrejenosti ali nemoči.

Mimo navedenih oblik krize-negativitete je treba postaviti še možnost druge vrste krize, ki bi nas nazadnje utegnila edinole zanimati. Kot se je izkazalo, krize, ki bi jo povzročali vnanji dejavniki pesniške proizvodnje, tržišče, kritika, ne bi kazalo potiskati v ospredje, kadar gre za govor o poeziji sami. Kriza in njen polog v izvorno predispozicijo (*kri za...*) je v tesni zvezi z grškim izvornikom *krisis*, čigar glagolska oblika *krinein* pomeni *odločiti kaj*. V tem pogledu se kriza pojavlja kot pozitiviteta in kot nenehno prisotno bistvo poezije in umetnosti sploh; še toliko bolj, kadar gre za poezijo, ki jo prinaša v literaturo nova generacija ustvarjalcev. In na Slovenskem se dogaja natančno to, da je dejansko že dalj časa prekinjena korespondenca med poezijo in njeno kritiko. Prepričan sem, da je vzrok temu v razlogu, ki sem ga tukaj skiciral. Dejstvo je namreč, da je današnja slovenska poezija prav tako bujna kakor mogoče tista pred desetletji, prav tako inovativna in revolucionarna, kot je znala biti tudi v preteklosti ter da je vsako zanikovanje takšnih njenih lastnosti in veljave bolj ali manj izraz oslepelosti in onesposobljenosti samih njenih zanikovavcev.



O NE/MOŽNOSTI VREDNOTENJA AVANTGARDNIH TEKSTOV

Velimir Visković

Da bi sploh lahko govorili o vrednotenju avantgardnih tekstov, moramo predvsem pojasniti, kaj razumemo pod pojmom "vrednotenje" in "avantgarda".

I.

Najpomembnejše literarno teoretične usmeritve dvajsetega stoletja skušajo problem določanja vrednosti zaobiti s pripombo, da je nemogoče vzpostaviti nekakšne bolj eksaktne vrednostne kriterije, ki bi temeljili na sistematični teoriji vrednotenja. Tudi kadar se pojavijo celovitejšje teorije vrednotenja, kot n.pr. Richardsonove, ostanejo nedotaknjene, brez pomembnejših privržencev. In tudi če se v t.i. praktični kritiki uporabljajo, je ta raba nedosledna.

Nemogoče pa je najti kritika (seveda pod pogojem, da piše smiselno in da so njegove sodbe konsistentne), pri katerem na podlagi njegovih kritik ne bi mogli rekonstruirati določenega implicitnega sistema vrednotenja. Tudi kadar skušamo ločevati dejavnost kritika od dejavnosti literarnega teoretika in literarnega zgodovinarja, naletimo ravno na delitev vrednostnih sodb kot na specifično razliko kritikove dejavnosti. Vendar se niti teoretik niti zgodovinar ne moreta ogniti izpričevanju vrednostnega stališča, ki se ne kaže le v golem neposrednem izrekanju vrednostne sodbe, ampak v sami izbiri določenega pisatelja in njegovega dela, po kateri se ločuje in povzdiguje v zgodovinskem toku literature, ali v izbiri literarnih primerov za primerjavo teoretičnih postavk. Seveda, literarni zgodovinar zmeraj lahko trdi, da vrednostne sodbe nikdar ne oblikuje samostojno, ampak na osnovi recepcije določenega dela (učinkovanja dela na t.i. širše bravstvo, pa tudi na osnovi kritiške recepcije dela fiksiranega v raznih zapisih). A tudi tukaj zgodovinarjevo vrednotenje ni zanemarljivo, saj tudi on ne registrira le suhih kronoloških datumov pojavljanja posamičnih del in nekdanja "branja" teh del, pač pa najprej odkriva zveze med posamičnimi deli, zaporedje, nize. Odkriva razvoj določenega žanra, razvoj formacije. Znotraj tega razvoja mora izoblikovati nekakšno hierarhijo, v kateri so bolj poudarjena dela, ki so pomembnejša za razvoj določene literarne vrste.

Teorijo vrednosti v literaturi je mogoče vzpostaviti v obdobjih dominacije normativnih poetik, v "kulturah identifikacije", kot jih imenuje Lotman. Vrednostni kriteriji so vsebovani v teh poetikah in so utelešeni v kanonskih delih, ki veljajo za vrhunsko lepa. Vrednost na novo ustvarjenih del se v tem primeru meri po stopnji bližine kanonu. Pri tem naj nas ne moti, da danes ta

dela nastala v okrilju normativnih poetik ne vrednotimo po stopnji podobnosti kanonskim delom, pač pa po stopnji odmika od njih. Mi pri tem kriterije naše kulture, "kulture poprečja, originalnosti" uporabljamo na delih utemeljenih na drugačnem pojmovanju narave umetniškega dejanja ter tako izvajamo prevrednotenje tradicije.

V prvem poglavju svoje knjige *Književno stvaralaštvo i povijest društva* je Viktor Zmegač, izhajajoč iz Lotmanove tipologije kultur, zelo dobro pokazal na obstoj določene korelacije med tipom kulture in tipom družbenih odnosov, na to, da so "kulture identifikacij", ki jih označuje dominacija normativnih poetik, vezane na avtoritarne družbe temelječe na hierarhičnem tipu odnosov in represivnosti in je mogoča trditev, da se v umetnosti pojavlja struktura homologna strukturi družbenih odnosov. Pravičnost tega stališča je razvidna tudi iz dejstva, da so skoraj vsi sodobni poskusi izdelave vrednostne teorije v literaturi utemeljeni na zunajliterarnih postavkah (ideoloških, psiholoških, psihoterapevtskih, socioloških, pedagoških, prosvetljenjskih ...), s čemer se zunajliterarne vrednostne relacije preašajo tudi na literaturo. Zelo redki so poskusi, da bi vrednostne kriterije potegnili iz razsežnosti literature, ki jo Jakobson imenuje "poetično", ko v eseju *Lingvistika in poetika* analizira šest funkcij vsake komunikacijske verige. To pomeni, da si malokdo upa potegniti vrednostne kriterije iz "ukvarjanja sporočila s samim seboj", se pravi, iz ukvarjanja z "lastno formo". Pač pa lahko, v poskusu priti v strnjenem primerku do svojevrstne imanentne teorije vrednosti, izhajajoče iz zavzetosti s specifično formo umetniškega sporočila, poiščemo implicitne vrednostne kriterije v formalističnih in strukturalističnih delih, čeravno sta prav ta dva tokova literarnih teortikov izrazito skeptična glede možnosti vzpostavljanja trdnejših vrednostnih kriterijev, posebno takšnih, ki bi izhajali iz obdelave tipologije literarnih form.

Formalisti pogosto dobesedno poudarjajo svoje odstopanje od razpravljanja o problemu vrednotenja. Lahko pa se izkaže, da imajo nekateri formalistični pojmi tudi vrednostni pomen. Na primer pojem "začudenje". Že v zgodnjih formalističnih tekstih so v iskanju specifične literarnega jezika raziskovali postopek razbijanja percepcijskih avtomatizmov. Bravec je soočen z novo formo, ki ga sili k menjanju percepcijske naravnosti, k iskanju pomena in nove forme. Zaradi tega so v začetnih tekstih vztrajali pri pojmu "obtežene forme" kot posledici "začudenja"; takrat je namreč kazalo, da je učinkovitost literarnega teksta vsebovana

ravno v tem, da se z nepričakovanimi, novimi postopki obtežuje forma dela in prisili bralca k povečani pozornosti in k opustitvi avtomatičnosti, s katero sprejema dela narejena po kanonih, ki jih pozna. Resda je bila ta postavka v poznejših formalističnih delih ovržena zaradi mehanicističnega stališča o delu kot seštevku postopkov, s katerimi se obtežuje forma, in vse bolj je v ospredju raziskovanje razmerij med posamičnimi postopki uporabljenih znotraj dela. Če skrbneje premislimo ustroj postopka "začudenja", bomo opazili, da temelji na vprašanju inovacij, s katerimi se povečuje pozornost do posamičnih prvin teksta in s tem tudi teksta v celoti. In ker je v pojmu "začudenje" implicirana vrednostna sodba (namreč povečano pozornost in razbitje percepcijskih avtomatizmov zmorejo samo vredna dela), lahko trdimo, da je formalistični literarni teoriji lasten implicitni kriterij utemeljen na tezi o vrednosti inovacije.

To se kaže tudi v formalističnih pogledih na zgodovino literature. Namreč, po formalističnih koncepcijah odkrivamo vzroke menjave stilskih obdobij v kanoniziranju določenih form prevladujočih v določenem stilskem obdobju, kar povzroči zmanjšanje možnosti teh form za prenos pomena, pri sprejemnikih pa izjemno občutljivost za dela, ki vsebujejo inovacijski potencial. Takšna dela oblikujejo postopoma ogrodje novega obdobja, kar se pojavlja kot odgovor na banaliziranje kanonskih form prevladujočih v prejšnjem obdobju. Ta inovacijski potencial (ki se s časom tudi sam kanonizira, konvencionalizira in tudi banalizira) se razvija na temeljih sublitterarnih tokov, ki potekajo paralelno z glavnim, dominantnim tokom poprejšnega stilskega obdobja, ni pa priznan za dobro literaturo. V takšni koncepciji literarne zgodovine pridobijo vidnejše mesto tisti pisatelji, katerih dela vsebujejo inovacijski potencial literarnozgodovinske vrednosti.

Tudi v novejši literarni teoriji, posebno tisti strukturalistični (posebno na Vzhodu), ki sledi ruskemu formalizmu, najdemo pojme z implicirano vrednostno sodbo. Ker raziskujejo strukturalisti tudi oblike "formaliziranja vsebine", se pravi "pomensko plast", katero so formalisti zanemarjali, se v njihovih tekstih pogosto pojavljajo termini kot na primer: "odprtost", "večpomenskost", "semantično izobilje", "pomenska kondenzacija". Ti termini so po pomenu sorodni, vsi opozarjajo na informacijsko nasičenost teksta, na možnost različnih branj teksta, na prepletanje različnih pomenskih nizov in na bralčev angažma pri branju, s čemer se spreminja v svojevrstnega soustvarjavca. Pri tem imamo tudi razlike v koncepcijah, recimo, med češkimi strukturalisti in R. Barthesom. Češki strukturalisti menijo, da večpomenskost dela ne izhaja iz njegove nepopolnosti, da ga bravec dokončuje in dopolnjuje in s svojim branjem vnaša vanj svoje smisle. Zanje gre prej za intencionalni napor, da v delo, ki je zaključeno in celovito, integrirajo različne možnosti branja, med katerimi bravec izbere svojo možnost, ali pa pokaže takšno senzibilnost in znanje, da prepozna

vse "intencionalne" pomene dela. Za Barthesa pa je delo prej določen znak "vržen v čas", kjer ga bravci dopolnjujejo s svojimi branji, tako da integrirajo vanj pomene svojega bodočega časa, ki so pogosto nevezani na pisateljeve intencije.

Zdi se, da ta postavka o semantični multidimenzionalnosti dela ni v zvezi s formalističnim "kriterijem inovacije". Pokazali bomo, da ni ravno tako.

Spomnim naj na Lotmanove postavke o literarnem jeziku kot o vrsti jezika, ki je maksimalno razbremenjen redundantnosti in nasičen z informacijami (seveda, informacijska nasičenost je le z jezikom teorije informacij izrečen ekvivalent za že omenjene pojme — večpomenskost, odprtost, pomenska kondenzacija, semantično izobilje). Ko v knjigi *Semiotika filma* razpravlja o naravi filmske umetnosti, se upre teorijam, ki ustvarjajo vrednostne kriterije na osnovi postavk o "realističnosti" filma. Lotman pri tem poudarja pomembnost t.i. dejavnika razlike in posebej pomembnost montažnih postopkov, s katerimi so fragmenti "realnosti" strukturirani v nov artificialen sistem. V dokazovanju, da so umetnosti bolj svojstveni odprtejši, večpomenski sistemi, se poslužuje zelo enostavnega modela. Če poznamo kod abecede, potem v verigi, ki se pričinja z A—B, z gotovostjo pričakujemo pojav črke C. Pri tem je raven informativnosti nizka, ker je sistem trdno kodiran. Zaradi tega tudi sistem temelječ na goli imitaciji realnosti še ni umetnost, ker gre za veliko možnost predvidljivosti prihodnih dogajanj. Veriga, v kateri po A—B lahko sledi C pa tudi vsaka druga črka, je informacijsko bolj nasičena in bližja naravi umetnosti.

Zanimivo bi bilo ugotoviti, v kakšnem razmerju je formalistični "kriterij inovacije" nasproti kriteriju "informacijske nasičenosti", s katerim bomo označili vse tiste pojme, za katere smo rekli, da je v njih implicirana vrednostna kvalifikacija (večpomenskost, odprtost, semantično izobilje, pomenska kondenzacija...). Mislim, da se lahko izkaže, da je tudi vnašanje inovacijskih prvin v literarne strukture samo specifičen primer doseganja "informacijske nasičenosti". Namreč, raba novega postopka pomeni vnašanje določene svobode v tisto, kar je kanonizirano, načete so postavke, na katerih je bil utemeljen dominantni literarni podkod, podkod se prestrukturira in bravec se sooča s podkodom, čigar prvine mu niso vse znane. S tem se njegovo sprejemanje umetniškega teksta deavtomatizira, prisiljen je na temelju znanih prvin rekonstruirati literarni podkod, na katerem je utemeljen tekst z rabo inovacije. Pri tem je zmeraj dana možnost, ne da bo sprejemnik tekst napačno razlagal (ker je težko reči, kaj je v literaturi dobro in kaj napačno branje), pač pa da bo bral tekst različno od pisateljevih intencij, t.j. pomagal si bo z umetniškimi podkodi, katerih pisatelj ni imel v mislih, ali pa z zunajumetniškimi kodi, ki so vgrajeni v sprejemnikovo zasebno skustvo. Tako se informacijska nasičenost teksta povečuje mimo intencij pisatelja, vendar, najpogosteje ne tudi proti njim, saj

se večina sodobnih pisateljev ne upira takšnim branjem, celo želi si jih: gódi jim spoznanje, da je v njihovem delu določen semantični potencial, ki se ga med pisanjem teksta niso zavedali. Še toliko bolj, kadar takšna "izpahnjena" branja ne prihajajo samo od literarno naivnih bravcev, ampak tudi od poznavavcev literature.

Lahko bi se komu zdelo, da gre pri tem prevzprav za "šum na kanalu", zaradi tega ker sprejemnik in pošiljavec ne razpolagata z vednostjo istega koda, a je treba omeniti, da imamo opraviti z umetniškim komuniciranjem, ki je označeno z "odprtostjo koda" (vsi elementi koda niso trdno fiksirani), kjer gre za "svobodo branja", zaradi česar ni mogoče govoriti o pravih ali napačnih branjih (dalo bi se govoriti o bolj ali manj uspešnih).

II

Predno poskušamo tisto, kar smo rekli o vrednotenju, uporabiti na avantgardni literaturi, bi bilo dobro povedati nekaj tudi o tem, kaj razumemo pod "avantgardna literatura", pod imenom, ki se odlikuje z veliko pogostostjo, ne označuje pa zmeraj isti pomen.

Včasih je s pojmom "avantgarda" označena stilska formacija, ki je tudi časno omejena (razdobje neposredno pred in po koncu prve svetovne vojne). Tako na primer Aleksandar Flaker v knjigi *Stilske formacije* odkriva v pojmu avantgarda skupni imenovavec za vse tiste -izme, ki se v evropskih literaturah pojavljajo med 1910 in 1930, pa kljub temu ne determinira avantgardo kot stilsko formacijo, ker avantgarda ne ustvarja celovite strukturirane tekste in tudi ne teži k ustvarjanju celovite stilske formacije kot strukture struktur (je potemtakem antiformalna, takoj pa, ko njeni postopki vstopijo v večje strukturirane celote, prenehajo biti avantgardni). Vendar v svojih tekstih kljub temu tretira avantgardo kot posebno stilsko formacijo s stalnim upoštevanjem pogojnosti tega termina.

Ko Flaker deskribira avantgardo (prim. Aleksandar Flaker O pojmu avantgarde, *Stilske formacije*, Liber, Zagreb 1976, str. 199—208), jo definira s pomočjo zanikovalnih in konstruktivnih določil. Zanikovalna so: oporekanje obstoječih struktur in strukturnega sistema, antiestetizem, depersonalizacija umetnosti, razbijanje logične sintakse, "stare" semantike zaprtih struktur utemeljenih na "zdravem smislu". Konstruktivna določila so: graditev novih struktur na ozadju določenega literarnega sistema kot njegovo oporekanje z "minus-postopki", težnja k odprtim in navidez neobveznim strukturam, prelivanje in zamenjava funkcij posamičnih literarnih zvrsti, težnja po združitvi različnih oblik umetnosti, težnja po ukinjanju delitve na umetnost in neumetnost, širitev semantičnega obsega leksičnih eksperimentov, asociativna gradnja dela, nasprotovanje semantičnim opozicijam, poudarjeno odpiranje in hkrati strnjevanje časa in prostora, težnja k negaciji razumnosti sveta, umetniško hotenje po prehajanju meja "neskončnega in bodočega".

Vendar se pojavlja razen takšnega pojmovanja avantgarde, po katerem se veže na določeno obdobje, tudi drugačno, dosti bolj razširjeno in pogosto, v jeziku pisateljev, "tekoče kritike" in tudi literarnih teoretikov. Po tem pojmovanju je avantgarda nadzgodovinska kategorija: v različnih obdobjih evropske literature po romantizmu so pojavi, ki bi jih lahko imenovali avantgardne. Avantgarda se potemtakem pojmuje kot svojevrsten "kulturni preludij", kot faza pred kanoniziranjem določene kulturne novote. Na ta način pojmuje avantgardo Renato Poggioli v *Teoriji avantgardne umetnosti*. Na ta način uvršča v avantgardo tudi pisatelje, ki po Flakerju na noben način ne bi bili imenovani za avantgardne (parnasovci, simbolisti, prerafaeliti, potem umetniki iz razdobja po drugi svetovni vojni). Konstitutivne determinante avantgarde najde Poggioli v aktivizmu, antagonizmu, potem v nihilizmu kot vrsti transcedentalnega antagonizma in v agonizmu (samorazdejanju, ignoriranju tujih in lastnih katastrof in porazov, kar je bilo dočakano kot skrivna in neznana žrtev za uspeh prihodnih gibanj). (prim. Renato Poggioli: *Teorija avantgardne umetnosti*, Nolit, Beograd 1975, str. 64—65). Moram reči, da bom tretiral v tem tekstu avantgardo na isti način kakor Poggioli, se pravi, ne kot zgodovinsko fiksiran literarni pojav, pač pa kot pojav, ki je resnično utemeljen na antagonizmu (pod čemer je razumeti pravzaprav Flakerjeva "negativna določila"), na aktivizmu, vendar ne mislim, da je nujno dvigati na isto raven pomena tudi nihilizem (ki je v resnici samo derivacija antagonističnega dejavnika) ali agonizem, ki bi prej sodil k raziskovanju psihologije ustvarjanja. Pravzaprav bi sprejel Flakerjeve determinante avantgardnosti (vključno tiste, ki stremijo h konstituiranju avantgarde kot formacije), ker jih odkrivamo tudi v modernejših oblikah vanguardizma.

In, seveda, ne bi se spuščal kakor Poggioli v to, da bi pisatelje, kot je T. S. Eliot razglašal za avantgardne; Eliotu namreč manjka tisti antagonistični dejavnik, njegova stališča glede tradicije se bistveno razlikujejo od stališč avantgardnih ustvarjalcev.

III.

Kaj reči po vsem izrečenem o težavah definiranja "avantgarde" in "vrednotenja" o vrednotenju avantgardnih tekstov ... Zelo težko je vrednotiti tudi klasična dela utemeljena na sistemskih poetikah opirajočih se na tradicijo in vrhunska dela, ki poganjajo v tej tradiciji kot "vrednostni vrhunci". Avantgarda pa tradicije ne priznava, roga se ji in parodira njena vrhunska dela. Če opazujemo avantgardne tekste z vidikov tradicije, lahko sodimo samo o brezvrednosti teh stvaritev in o perverznosti, norosti ustvarjavcev, ki se spuščajo v takšno početje.

Ker pa zapuščamo te "tradicionalne vrhunce", s katerih višine bi opazovali avantgardne stvaritve in sodili o njihovi bližini točki, na kateri stojimo, moramo zato poiskati druge kategorije. Zdi se, da nam pri tem

lahko dosti pomagajo številni avantgardni manifesti.

V dvajsetem stoletju je postalo običaj, da začetek pojavljanja nove literature spremlja ali pa se pojavi že pred njo projekt te literature. Mislim, da ni naključno, da avantgardna gibanja objavljajo svojo "poetično podlago" v manifestih. Zmeraj gre namreč za radikalno nov pogled na literaturo in svet. Nobeno avantgardno gibanje ne želi zvesti svojega poslanstva na kakšen formalističen dovtip (n.pr. uknjanje interpunkcije, avtomatični zapis, vizualno svobodnejše tretiranje grafičnega zapisa ...), pač pa zmeraj pojasnjuje, da so te menjave oblik rezultat nečesa, kar želi biti predvsem nova filozofija ali vsaj ideologija in čele potem literatura, t.j. umetnost. Zelo pogosto pa avantgardna gibanja niti ne želijo biti umetnost, se samoimenujejo protiumetnost, poudarjajoč tako svoj distorzijski odnos do tradicionalne predstave umetnosti. Zato neredko govorijo o poumetnjenosti življenja, iščejo prvine umetniškega v vsakdanjosti ali razdirajo meje med tradicionalnimi oblikami umetniškega izražanja in ustvarjajo nove, sinkretične oblike. Manifesti so v takšni situaciji potrebni zato, da bi (1.) animirali ustvarjavnice, jih spodbudili, da se pridružijo k temu novemu pogledu na svet in umetnost ter (2.) da bi bil vzpostavljen stik z bralcem, da bi bili izbrani bralci vpeljeni v ekskluzivno skupnost ljudi z novimi idejami. Poudarjanje želje po vzpostavljanju stika z bralcem se lahko kaže kot neprijetno avantgardi, vendar mislim, da se ne motim. Težko je spregledati preprosto dejstvo, da vsako objavljanje teksta pomeni že dajanje teksta na vpogled javnosti, se pravi, objavljanje želje, da te berejo in da nekomu nekaj posreduješ. Prav tako velja pripomniti, da so teme o nemožnosti komuniciranja in teza o nesposobnosti umetnosti, da bi veljala za obliko komuniciranja, vendarle novejšega datuma, pogoste so bile v petdesetih in šestdesetih letih, tedaj so postale celo neka vrsta avantgardistična moda. V tem se pravzaprav kaže do ekstremnosti izveden avantgardistični impulz negiranja in antagonizma (ki prerašča v nihilizem, saj avantgarda ne negira samo tiste umetnosti pred njo, pač pa tudi možnost lastnega obstoja). Težko se znebimo vtisa o paradoksalni poziciji pisatelja, ki objavlja in prenaša drugim svoje stališče o nemožnosti komuniciranja.

Tukaj se bomo zadržali samo pri analizi tistega vidika avantgardističnih manifestov, ki nam lahko koristi v prizadevanju pri odkrivanju, ali obstaja kakršnakoli možnost vrednotenja avantgardnih tekstov.

V naravi avantgardističnih tekstov je kontradikcija. So ekstremen izraz "kultur poprečja", kultur, ki gojijo kult izvirnosti, neodvisnosti od katerihkoli norm, samo manifesti pa zmeraj, ob rušenju tradicionalnega sveta umetnosti in njene norme, vzpostavljajo svoje norme in določajo bolj ali manj odprt izbor gradiva in postopka, katere -izem, ki ga zagovarjajo, preferira.

Ko se tega zavemo, potem nas ne more toliko presenetiti ta paradoks vsakega avantgardnega gibanja, da ga sestavljajo večji del epigoni, kljub temu da

avantgardistična gibanja zmeraj proklamirajo izvirnost in avtohtonost literarne izpovedi. Okrog manifestov in okrog pomembnih posameznikov, katerih dela postanejo vzori (po neki vrsti nenapisanih manifestov) se formira cela vrsta naslednikov. Zaradi tega mislim, da bi bilo napačno uporabiti zahteve določene v manifestih kot vrednostne kriterije, ki si jih avantgardno gibanje samo sebi zadaja, saj bi za najboljše morali imeti poprečne in neizvirne, tiste ki slepo spoštujejo zahteve manifesta.

Manifestom ne smemo preveč verjeti, ne samo zaradi tega, ker se najvažnejši predstavniki gibanja razvijajo zmeraj mimo zahtev manifesta gibanja, ki mu pripadajo ali h kateremu jih prištevajo, pač pa tudi zaradi tega, ker večina zahtev avantgardističnega manifesta nikdar niso realizirani, posebno tiste ne, ki hočejo revolucioniranje literature spremeniti v revolucioniranje totalitete. Za avantgardna gibanja se zmeraj izkaže, da je šlo za izoliran pojav, ki si pridobi mesto v zgodovini umetnosti, odvisno od tega, kolikšen vpliv je imel na poznejšo umetnost. Ta pojav je literarno zgodovinsko markiran, upredelčen, kronološko fiksiran, tretiran kot stilaska formacija (kar dejansko tudi je, vendar zaradi spoštovanja manifestnih zahtev je to determinirano kot pogojna markacija, ker niti ena avantgarda ne mara biti samo stopnica v zgodovinskem toku umetnosti).

Zaradi tega bomo skušali najti nekaj, kar bi lahko postalo kriterij (seveda pogojno, že večkrat je bila izražena skepsa o možnosti zanesljivega vrednotenja tudi klasičnih stvaritev, kaj šele avantgardnih). Se pravi, zavračamo postavljanje celotnega repertoarja zahtev izraženih v manifestih kot vrednostne kriterije, ne bomo pa zaobšli zahteve, ki je skupna vsem avantgardističnim manifestom: "zahteva po novih oblikah, ki izražajo nove vsebine". To je ključno določilo avantgarde, ki ga ne zaobide nobena teorija avantgarde.

Ali je potem stopnja antagonizma nasproti tradiciji in kvantiteta inovacije lahko kriterij?

Omenili smo implicitno navzočnost tega kriterija v formalističnih tekstih. Morali bi razmisliti, ali formalistični kriterij res lahko uporabimo za avantgardo. Mislim, da je mogoče, saj so formalisti svoje literarno teoretično izrazje razvijali večji del v stiku z avantgardno literaturo, predvsem v svojem pisanju o futuristih. Zaradi tega naj nas ne čudi, da je ta njihov implicitni kriterij v takšni meri usklajen s postavkami avantgardnih gibanj.

Vendar je treba raziskati, na kakšen način je mogoče uporabiti kriterij inovacije za avantgardno literaturo. Takoj je treba reči, da si ni težko izmisliti inovacijo. Še več. Sploh ni potrebno kakšno večje poznavanje literature, da bi se to uresničilo. Preprosto, naključno vrsto črk (recimo ZDSKLRXYXW) je mogoče plasirati kot artefakt. Če izhajamo iz mehanicistične rabe kategorije inovacije, bomo prisiljeni, da to vrsto črk razglasimo za vrhunsko literarno stvaritev, saj takšno dejanje pomeni totalno distorzijo pravila zdajšne umetnosti ter rabo novih in nenavadnih postopkov.

Pri tem nekaj vendarle ne funkcionira dobro. Posebno na ravni recepcije: popolnoma je uničena zveza s podkodi umetnosti, ki nastopa pred literarnim dejanjem, ki ga raziskujemo, sprejemnik je povsem brez glave, ne ve, katere kode, ki so v njegovi zavesti kot rezultat različnih oblik skušnje, naj aktivira. Tekst postane zaradi tega prenasličen z večpomenskostjo (sprejemniku se vse možnosti branja kažejo enako možne in nemožne) in ta večpomenskost preraste v tisto, kar Umberto Eco imenuje "neproduktivna večpomenskost"; informacijska nasičenost se približa stanju entropije in je komuniciranje zaradi tega onemogočeno. Gre torej za radikalno obliko eksperimentiranja, lahko bi celo rekli, da tudi za radikalno obliko avantgarde, nisem pa prepričan, da lahko v tem primeru enačimo radikalnost z vrednostjo.

Menim, da bi tako mehanicistično pojmovan kriterij inovacije morali dodatno določiti in to prav na ravni recepcije. Ne mislim pri tem na odvisnost od tega, kako publika sprejema avantgardni tekst, ampak na to, ali ta tekst vsebuje literarnozgodovinsotvorni učinek. Pogosto se zgodi, da tekst, ki je bil na začetku tretiran kot avantgarden, postane "vzorčni" tekst (se pravi, avantgardni pisatelj postane "vzorčni" pisatelj), okrog katerega se kot okrog manifestnega teksta (pisatelja) zbira najprej ožji krog pisateljev, ki zase trdijo, da so avantgardisti, potem pa ta tekst (pisatelj) vraste v tkivo tradicionalne kulture. Izkaže se namreč, da je tradicio-

nalna kultura dovolj fleksibilna, da v svoje okrilje sprejme vsa t.im. avantgardna gibanja dvajsetega stoletja, da pri tem samo do neke mere spremeni svoje obličje, nikakor pa ne tudi svojega bistva. Vendar že v trenutku, ko tekst (pisatelj) vrašča v tkivo nacionalne literature, ko se kanonizira, ne moremo več govoriti o njegovi avantgardnosti; postal je izpovedovanje večine in se izpostavlja nevarnosti, da se tudi v opoziciji zoper njega kot kanoniziranega koda vzpostavi nova avantgarda. V primeru takšne kanonizacije je avantgardni tekst mogoče (ali nemogoče, če že hočemo pristopiti k vrednotenju nasploh) vrednotiti po načelih, ki veljajo za vsako drugo stilsko formacijo.

Če pa avantgardni tekst ne pridobi recepcijskega stimulansa in se zaduši v "neproduktivni večpomenskosti", tedaj lahko takšen tekst imenujemo "ortodoksni avantgardistični tekst", ki izvira iz totalnega antagonizma (nihilizma) in se z doslednostjo svoji pravi naravi antiliterature zgublja v nemožnosti komuniciranja. Takšen tekst ne pristaja na dialog z Drugim, ne pristaja na njegova merila, je mera sam sebi. Mogoče je najti pri takšnih tekstih maksimalen odklon od vseh literarnih podkodov, maksimalen inovacijski potencial, ampak od tega je malo koristi, saj takšnemu avantgardnemu delu in njegovemu pisatelju naše vrednotenje ni potrebno, takšen pisatelj je dosleden lastnemu antagonizmu (nihilizmu) in enostavno ne upošteva naše vrednotenje in njegovo sistemskost.

BREZIMNA ZNANOST, POEZIJA

Jovica Aćin

Nič ne terja interpretiranja zaradi njega samega. Edino sprejemljivi izgovor za interpretiranje je ta, da vse, kar nas obdaja, pojmuje kot tekst, in sicer tekst, ki je zmeraj interpretacija nekega drugega teksta. Ali ne želimo, ko interpretiramo, biti tisto, kar interpretirano interpretira? Tekst, ob katerem se nam želja najpogosteje izpolnjuje, sploh ne, da bi zaradi tega prešla, ampak, ko odžaja, postaja zmeraj močnejša, je tekst, s katerim zapiramo ekscentrični krog, tekst poezije. Zatorej smo v tej igri želje nagnjeni k njenemu enovitemu gibanju v rečnem tekstu, kakor tudi k temu, da zremo v poeziji našo najbolj natančno in najbolj nemogočo interpretacijo. Kar beremo v poeziji je natančno in nemogoče. Natančno in nemogoče: neskončen jezik, ki nas izživa, a ne pozna gotovosti in ga ni mogoče reducirati. Zato se bo enkrat treba znova vprašati o navadah, katerih prisilo zmeraj bolj molče prenašamo. To so navade, da nas o poeziji učijo finalistični interpretativni postopki.

In o romanu, zgodbi, drami, o pesmi govore filozofija, sociologija, psihoanaliza, lingvistika in semiotika... Pesniški tekst je zreduciran na določeno predmetno področje določene panoge. Volja kot primer, interpretiran je s tehnikami, ki ne pozabljajo svojega izvora. Kar te interpretacije nudijo, je zmeraj tisto, iz česar izhajajo. Psihoanalitična interpretacija je tukaj zato, da bi potrdila predpostavke psihoanalize. Semiotična znakovne zakone. Lingvistični pojmi aksiomatizirani jezik. S tujimi intervencijami postane poetika na ta način, vsaj do neke mere, žrtev njihove finalistične strategije. In lahko bi dejali, da ostaja poezija brez svoje "znanosti". Seveda so tisti, ki jim je do znanosti, žejni prepeljani čez vodo. Ali pa je njena "znanost" mogoče brezimna? Brez imena, ki ga ne more nadomestiti ime nobene druge znane, ki se z neko pravico dotika snovi poezije? Tako kakor poezija na koncu koncev škandalizira znanstvene koncepcije teksta, tako bi ta neobstoječa, brezimna znanost morala biti še najmanj stalni znanstveni škandal, ko bi bila tudi sama tekst, ki bi sredi teoretičnega govora združeval posebno védnost in evokativno moč, pravédnost in razumevanje, ki varuje in osvobaja prvobitno zapeljivost jezika. Morala bi biti kakor pesniški tekst vsakokrat nova, vznemirljiva, zaradi tega pa nič manj stroga in neposredna. Njeni interpretaciji bi, izhajajoč iz odprtosti branja, predpisovali pravila v enaki meri želja in Odkrivanje.

Če je takšna znanost brez znanega imena, ne bo v imenu svoje brezimnosti sledila katerikoli pred njo, tudi ne bo puščala sledi, katerim bi lahko sledila katerikoli

po njej. Če pa že dobi svoje ime, potem to ne bo splošno pač pa lastno. Bo poziv in ne naziv. Ne bo jamčila za moč imenujoč in razvrščajoč, moč, katere rojstvo in funkcioniranje je Biblija dobro poznala, ko jo je zagotovila Adamu že z njegovim prvim dejanjem: razporediti in določiti imena živalim. Drugače od moči, njeno ime bo lastna beseda, telesnost jezika, gibanje, ki ne bo kanoniziralo z resnico niti iracionalnost niti racionalnost, ki ne bo kanon kakšnega boga in pobožanstvenja. Brezimna, brez rodne grude, prvega temelja. Nasproti znanostim z veljavnimi imeni, ki monologizirajo o poeziji, brezimna, ki ne bo imela veljavnega imena, bo dramatično pluralizirala kar interpretira govor poezije. To je mnogokratna znanost.

Ko je Maurice Merleau-Ponty rezimiral določena gibanja v poetiki, je zabeležil, da kritika jezika in življenja, v kolikor je resnično radikalna, prehaja zmeraj in v celoti v prakso jezika in življenja. Krize poezije so znamenja brezimne znanosti. To so krize, ki radikalizirajo kritiški in pesniški govor, terjaje od njega prekinitve z nenevarno sholastiko, ki se spekulativno omejuje pred prakso, medtem ko se sprašuje o resničnosti in koncu umetnosti, literature. Razumljivo je, da ta sholastika, kadar naletimo na njene sledi v znanostih z imeni, odkriva v poeziji svoj vrhunski vzor samorodnega semena, medtem ko pravzaprav neguje kult sterilnosti. Izdaja jo prav tisto, kar je v njej odsotno: uničujoča kal zgodovine, katastrofe. Tam, kjer so diskontinuitete, interpretira kontinuitete. Sholastična znanost krize kroti, za brezimno znanost je edino obzorje kriz revolucija pesniškega jezika. Zavest o krizi je najprej v krizi. Misлити nemišljeno nas učijo navade, misliti krizo za nič in nikogar več ni nevarno. Pa se kaj spremeni z brezimno znanostjo kot kritiko poezije, kritiko, ki je pod udarom kritike? Prakse poezije?

Sicer pa, brezimne znanosti ni. Ali poezija lahko obstaja? Pisec vidi v tem vprašanju svojo največjo priložnost, vendar pa k sreči ali nesreči največjo nevarnost. Glede na to, da poezija ne obstaja, jo izmišlja. Razlagavec, ki bi želel prakticirati njeno brezimno znanost, piše pravzaprav avtobiografijo interpretacije. Nemogočo interpretacijo, kjer meje med "predmetom" in "metodo" zginjajo in katere ena izmed interpretacij je tudi sam pesniški tekst.

Brezimna znanost, propad? Propad. Ljudje to imenujejo konec, pa se lahko reče tudi od kraja. Radost, kateri se žrtvujejo besede. Gra, matika. Sin, taksa. Reto, rika. Sem, antika. Da bi molčali, pis. Ali ... List. Ali ...

JEZIK IN PESNIŠTVO

Samo Simčič

Ko raziskujemo jezik, se običajno zaustavljamo ob identifikaciji idej, gramatičnih organizmih ter korenih besed. Ta tri območja so najbolj podobna snovi, ki jo je mogoče preučevati z eksaktno znanostjo in jih je za svoje izhodišče prevzela lingvistika. Jezik pa je mnogo več. Govoriti se naučimo v ranem otroštvu, ko še nimamo pojma o sebi in si ne moremo reči "jaz". Tega časa običajno tudi ne pomnimo. Ko se zavemo, jezik že uporabljamo. Sprejeli smo ga instinktivno. V to globoko področje duševnosti se zajedo temelji zavesti, ki jo jezik posreduje. V njem tiči izročilo civilizacije, ki prevzame otrokovo notranjost z usodno močjo. Njegov organizem odpre pot mišljenju in človek se znajde v svetu misli. Še pred tem se je naučil stati v prostoru. Osvojil je pokončno držo in to fizično skušnjo prenaša v zavest kot osvojitve govora in življenja v mišljenju. Oblasti jezika daleč presega izhodišča lingvistike, posebno široke razsežnosti pa odkriva umetniška, pesniška raba besed, ki je sorodna instinktivnemu sprejemanju govora v otroštvu.

Umetniški doživljaj govora pretrese človeka "do krvi in živcev" ali "seže v srce". Kaj se v resnici godi? Instinktivno prisvojeni jezik "leži" v človeku kakor dete, ki še ni shodilo, v vodoravni ravnini. Ko se zravnja in dvigne, zagleda obzorje; doživi metamorfozo. Odkritje sveta zdrvi skozenj. V pretresu se "jezik trga od telesa", instinktov. Del govora se osamosvoji in tega odslej upravlja zavest v horizontu, ki ga je osvetlila ali se v njem vzravnala do pokončnosti. Tako lahko govorimo le tedaj, ko to prvo civilizacije doživljamo s *celim bitjem*. Z intelektom brez umetniškega "pojezisa" obravnavamo le abstraktno, takorekoč algebraično plast jezika, kjer so pojmi jasno razmejeni kot števila, vendar si v njih ne predstavljamo živih in dinamičnih predmetov.

Misliti s celim bitjem pomeni, da so možgani orodje mišljenja, zavedamo pa se z vsemi življenjskimi procesi telesa. Ti so metabolizem, krvni obtok, dihalni ritem in živčni sistem z možgani. Prvi vzpostavlja materializacijo človekovega bitja, drugi materijo oživilja in jo razliva po telesu, tako da v njegovem toku zapažamo svojo čutno identiteto. Tretji, dihanje in vzdih, postavlja to identiteto v stik z zunanjim svetom in poraja osebno odzivnost, čustveno občutljivost. Četrti, živčni sistem in možgani, sledi impulzom po vsem telesu in jih posplošuje v misli. Teh štirih instrumentov zavesti pa ne smemo razumeti anatomsko, kot mrtvo sliko raztelesenega organizma, marveč kot štiri tokove življenja, ki prehajajo drug v drugega. Mišljenje, človekova temeljna ali višja identiteta, razvema samo možgane. Ko pa se mišljenja zavemo, čutimo živčno bolečino in subtilno trpimo. Življenje živcev kroži v

proces čustvovanja, ki odraža naše neposredne interese v utripu in obsegu dihalnih ciklov. Z njimi tudi govorimo. Zrak je element našega občevanja. Čustva se zaležejo v kri kot elementarni čuti osebnega značaja, od tam pa težijo v telo, meso, kot strastna volja po fizičnem bivanju. Osveščanje čutov, čustev in volje se od subtilnega trpljenja razuma zmeraj bolj sooča s fizičnimi bolečinami. Ko pa dosežemo neko osveščenje, se fizične bolečine spremenijo v radost, živčne pa v zanos in razumsko razjasnitev.

Človek je v stalni metamorfozi in katarzi znotraj teh štirih procesov. Zavest stalno vzravnava in sublimira najgloblje, strastne vzgibe v zgornji cikel, delovanje možganov. V prvem letu življenja dvigne telo iz vodoravne lege v pokončen, stoječ položaj, potem pa do smrti vso svojo identiteto.

Jezik ni prirojen. Ko prodira v človeka iz civilizacije, zaobjame vsaka beseda odtonek razmerij teh štirih procesov. Ustvari neko obliko, ki obleži v spominu in se zajé v organizem. To potem omogoča zavesti, da opazuje instinkte oblikovane in se ji ni treba burno soočati z notranjimi viharji. Glasovi besed urejujejo silo teh vrtincev, ki nato izhajajo iz jabolka v grlu v zunanji zračni prostor med ljudmi in jih v tem redu, ki je splošne narave, razberemo s poslušanjem za povsem določene bolj ali manj kataraktične premike.

Paraboli "pretresti do krvi in živcev" in "seči do srca" torej nista sentimentalni frazi ali nebulozna pesniška upodobitev, temveč objektivni in eksaktni prisposodi. V tem smislu presvetljuje poezija in literarna umetnost sploh ves človeški govor. Pravo trpljenje misleca in pesnika predstavlja trganje jezika z živcev, kamor so prirasle besede in kjer se vrtinči človekov organski tok. Vsaka presvetlitev tega trpljenja se zgodi kot radost, ko zavest obvlada živec in nanj priklenjeno misel kot svoj instrument. Nanj zaigra kot na struno in boleča skušnja, ki jo izpoje, je dejansko osvobajajoča ekstaza. Takšno doživetje je apolinično in Apolonova lira je živčno vlakno ali živčna struna v hrbtnici, medtem ko je simbol pesniške muke razkosanje Dioniza Zagreusa na štiri elemente (štiri življenjske procese), a srce mu ostane v glavi Zeusa (v razumu). Jezik sam je Dioniz Eleutheros. Po razkosanju položi Zeus Dionizovo srce v stegno boginje Semele, ta pa ga rodi kot božansko modrost. In modrost najdemo skrito v jeziku, brez katerega je ne bi nikdar slišali.

Jezik je namreč v pravem smislu fenomen. V organizem prihaja od zunaj, izrekamo pa ga od znotraj, kamor je samo prirasel. Če se ga ne naučimo, ga tudi ne govorimo. Razteza se kot čista, duhovna in metafizična stvarnost in je v tem smislu "božanski učitelj modrosti". To je dejstvo, ki ga ne moremo neposredno videti

v skladu s pesnikovo voljo, da vse postane predmet poezije, ali z drugimi besedami, da se ustvarjalni princip spremeni v vseobsegajoče iskanje podobnosti in različnosti. Princip je poljubnost, presenetljivost. Realizacija mora biti kar najbolj bleščeča, popolna, izdelana. Ludizem je razkril način rokodelstva: poezija je umetnost in spretnost ročne obdelave, preciznosti, vaje. Kdor to obvlada, ta je srečen in njegova poezija je do kraja skladna sama s seboj. To je seveda princip, ki se v marsičem povrača k temeljnim in obvezujočim principom tradicionalne poezije.

parte seconda

Poročilo o sreči v slovenski poeziji je izpostavilo le nekaj arhetipov razumevanja sreče kot načina izrekanja (v poeziji) ali kot načina poesisa, torej principa, vrhov-

nega, zakonitosti v poetičnem življenju. Pokazati je želelo, ne toliko poročilo samo, kot njegovi pesniški vložki, kako se sreča pojavlja in v čem se razlikuje posamezni pesniški načini. S tem prikazom smo seveda v določeni meri negirali uvodno razmišljanje o tem, kako je sreča redek gost v slovenski sodobni poeziji. A nekaj še vedno velja: zbirke, ki bi s svojo osrednjo tematiko skušala vzpostaviti srečo, jo predstaviti kot način prodiranja iz notranjega (pesniškega, zasebnega) sveta v zunanji, socialni, skupni svet, Slovenci zaenkrat nimamo. Primeri se predvsem način, kako se lahko zasleduje razvoj same kategorije v sodobni poeziji, niso pa zveličavni in dokončni pogled na celoto besedil o sreči v slovenski poeziji.

splošno kot val ali dih, primerna beseda zanj pa je inspiracija. Izza sil, ki nas inspirirajo z voljo po imaginaciji, z imaginacijo pa ženejo v čas in mišljenje, slutimo temeljni vir osvetlitve zavesti. V zavest vključujemo tudi pod- ali nezavest. Če se identificiramo zgolj z mišljenjem, ne vidimo misli "od zunaj" in jih ne moremo strniti v metaforo. Tudi v enostranski identifikaciji z metaforami ne razpoznamo inspirativnih sil. Končno moramo tudi svojo inspirativno moč, potem ko je dodobra preplavila našo identiteto, toliko potisniti iz sebe, da vidimo "barve" njenih tokov in jih razločimo po moči, globini, po tem, kako se nas je "dotaknila, ovila in zapustila v nas svoj ton". Njeno "mimiko" spoznamo v "svetlobnem plesu zavesti", ki mu recimo intuicija. Z doživetjem barv ga samo primerjamo, kajti intuicija je tako kot inspiracija, imaginacija in deloma tudi mišljenje (mišljenje v razdelku, ki smo ga imenovali "um") notranje, človeško resnično, a ne fizično doživetje.

Mišljenje je ostvarjena ravnina zavesti, medtem ko so druge tri šele v človekovi perspektivi. Njihovi zarodki v človeku se z imaginacijo spuščajo v um kot "pojezis", to je pesništvo in sploh umetnost. Presenetljivo pa je, da je tradicija mišljenja najmlajše in porojena s filozofijo stare Grčije. Pred antiko so kulture slonele na sistemu znakov, mitoloških podob in poetskih imaginacijah, ki niso vznemirjale mišljenja, temveč so vzbujale vero. Obstaja starejša, imaginativna tradicija, na katero človek ni bil vezan s samostojno mislijo, marveč z instinkti. Ni je razumel, a bil ji je vdan. Dramila je v njem čute, da je po njih zabeležil svet in svoja opažanja začel misliti, njo samo pa je enamčil z onostranskimi mitologijami. Zdaj pa je človek na tem, da svoj atomizirani razum izkusi kot veliko imaginacijo uma in k temu ga vodi "pojezis". V pesništvu je skrito to najstarejše in brezčasno imaginativno izročilo, ki inspirira intelekt z intuicijo. Pesniki ga črpajo iz globin brezčasne zavesti, a vanje jih uvaja samo fenomenalno stanje jezika, ki je kot "bog". Toda največji pesniki civilizacije so skrbno preučevali vire imaginativnega spoznanja. Tako so misteriju jezika vtisnili svojo zavest.

Staro imaginativno izročilo je štiri stanja zavesti upodobilo v štirih svetopisemskih rekah Geneze: "Pison, ta, ki obteka vso pokrajino Havilsko, kjer je zlato; in zlato tiste pokrajine je izvrstno; tam je bdelij in kamen oniks. (Intuicija.) In ime drugi reki je Gibon, ta, ki obteka vso pokrajino Kuševo. (Inspiracija.) In ime tretji reki je Hidekel, ta, ki teče v ospredju Asirije. (Imaginacija.) Reka četrta pa je Evfrat. (Mišljenje.)" Intuicija je smisel človeške evolucije, ki naj v perspektivi osvetli zavest v celoti; zato je "tam izvrstno zlato, bdelij in kamen oniks" — bit, bistvo in kristalizacija zavesti, ki jo v filozofski terminologiji najdemo poimenoвано z "ontološka diferenca". Onstran zavesti, če vanjo vključujemo tudi njeno dremanje v nezavesti, je za človeka svet absurden, neobstoječ in grozljivo ničev.

Vsa ta notranja dejstva opisujemo bolj v prispo-

dobah kot v matematično razumskih pojmi. Ali pa je notranjost sploh objektivno realna? Vprašati moramo drugače: kdo znanost ustvarja? V vseh zakonitostih, ki jih znanost odkriva, obstaja naš subjekt, in ko zane-marjamo to *objektivno dejstvo*, se vedemo ignorantno do sebe in svoje vesti. Besede jezika pa notranjim realnostim niso adekvatne, marveč analogne; metafore niso točne, toda pravilne. Kajti poezija je zagonetna in tajna, ta njena lastnost pa se še pogloblja in krepi, nemalokrat do samovoljne in brezumne nepovezanosti pojmov in podob, samo da bi vzbujala začudenje in negotovost jasnega razuma. Nasprotno skuša znanost in z njo filozofija to uganko razvozlati in zmagovati nad misterijem. Skuša biti "eksoterna", splošno dostopna, medtem ko se poezija, brž ko je nekoliko razodeta, spet odeva v skrivnostno oblačilo. V skrajnosti je vsaj bizar-no mikavna ter celo brez notranjega smisla in tako ohranja "čar". Skrivnostna ni oblika, marveč "ključ, ki razpenja ta ogrinjala". Tega išče tudi znanost. Znanost je namreč objektivno razsodna le v ogledovanju neposrednih materialnih dejstev, vse njene trditve pa so pogosto nerazvidna zmes predmetov raziskovanja in subjektivnih izmišljanj in so hkrati tudi čista "pesniška domišljija". Brez prikrite poezije v sebi bi bila samo opis nežive materije, ki je ni treba misliti, ampak jo je dovolj gledati. V zanimanju za svoj subjekt se zmagoslavje njene razumske eksaktnosti sooča z izzivalnim "ezoteričnim" (skrivnostnim, mističnim) čudom, ki ga ni mogoče iztrgati iz človeka. Ob njem se zaveda, da je tudi sama samo zledenel mit o človekovi razumski, eksoterni skušnji sveta, umetnost, mitologija in vere pa *mit* o "toploti" skrite človeške notranjosti, ki navdihuje vsako ustvarjanje, tudi znanstveno tehnično. En mit razodeva zagoneten človeški značaj, drugi pa lastno dejanje samobitnega, v sebi temelječega človeka. Takšen temelj se metaforično imenuje "kamen modrosti" in stoji v Delfih kot simbol; njegova mineralna, neživa snovnost prehaja s poetičnim napisom "spoznaj se", ki je vklesan vanj, v človekovo živo, doživljajsko stvarnost. Človek z znanostjo metaforira snovna dejstva v organske zakonitosti s pomočjo razumsko točnih pojmov. Poleg zunanjih objektivnosti ga privlačio tudi lastne, notranje, ki jih sicer slepo izraža v svojih tolmačenjih sveta, podobah ali nazornih manifestacijah kakega dogodka; zato mora tudi znanost zanimati "kamen modrosti", ki je poetičen simbol, vendar dejstvo v človekovem subjektu. To bi pomenilo, da je dejansko resnično *človekovo stanje zavesti*, iz katerega izhajajo interesi, ti pa oblikujejo mitologijo, med katere lahko uvrstimo tudi novoveško sliko enega teh stanj: tehniko, znanost in filozofijo.

Vse raziskave pesniškega sveta slonijo v znanosti in ravnajo po meri razjasnjene razuma, ki ga osvešča neka veda ali dogajanje teh ved, to je filozofija. Poreklo pesništva in umetnosti pa je v misteriju, v katerem tudi znanost začena opažati svoje razumsko snovanje. Misterij je mogoče uganiti in opredeliti z logiko, za katero je potreben "pojezis". Primerjali smo literarne

podobe z raziskavo človekove notranjosti: štiri reke iz Geneze delujejo mogočno in božansko, vendar so kot staro imaginativno izročilo zagonetne, instinktivno slutene; Gradnikova pesem jih počloveči kot objektivni doživljaj v svojem subjektu, ta spis pa jih je izrazil v svetu mišljenja tako, da je razum ohranil kvalitete metafor in intuicije, ne da bi trpela jasnost ali razločnost.

Shematska predstavitev štiridelnega človeka:

1. INTUICIJA
2. INSPIRACIJA
3. IMAGINACIJA
4. MIŠLJENJE — um
5. — razum
6. — misli — možgani + živčni sistem
7. — čutenje — dihalni ritem

8. — krvni obtok
9. — metabolizem — meso

Prva kvadratura (intuicija, inspiracija, imaginacija in mišljenje) je sintetična in se z drugo spaja samo po eni smeri, to je umu; um je v tem smislu upodabljajoča misel. Druga kvadratura (um, razum, misli, čutenje) je analitična, zato dualistična in se z zadnjo kvadraturjo (možgani + živčni sistem, dih, krvni obtok, metabolizem) povezuje v dveh smereh: po mislih in po čutenju.

Literatura:

- Annemarie Dubach: Die Grundelemente der Eurythmie, Dornach, Schweiz 1974
 Rudolf Steiner: Speech and Drama, Anthroposophical Publishing Company, London 1959
 Arcane School, ezoterična šola, London



LITERATURA IN DRUŽBA

Siegfried J. Schmidt

1

Potem, ko so nemško literarno vedo močno prebudili iz njenega prejšnjega nepolitičnega dremanja, se je ta nekaj let trudila, da bi obdelala socialno in politično implikacijo svojega predmeta in ga znanstveno obravnavala. Danes, samo osem let kasneje, se na mnogih krajih spet razprostira bidermajerski mir. Sicer se je povečala mala skupina tistih, ki se resno trudijo za obravnavo družbenih problemov v literarni vedi; toda, ker izhajajo taki raziskovalci večinoma iz neke določene marksistične usmeritve, jih njihovi nasprotniki zlahka proglasijo za ideologe. Pri tem ostane odprt problem sam, ki se mu ne more izogniti noben bralec t.im. beletristične literature: vprašanje povezave literature in družbe.

V nadaljevanju bomo diskutirali o nekaterih pogledih na to vprašanje. Pri tem priporočam ljubiteljem tega problema, da močneje, kot je bilo to do sedaj večkrat v navadi, razločujejo postavljanje vprašanja; zaničevalcem naj bi pokazali, da problema ni moč obiti, če nočemo pasti v idealistično enostranost.

2.

Vprašanje povezave literature in družbe sodi v kategorijo vprašanj, katerih pomembnost spoznamo šele tedaj, ko se za poenostavljenimi gesli pokaže njihova mnogostranost. Zato je nujno, da se najprej na kratko sporazumemo, kaj bi radi razumeli pod pojmom 'literatura'. Kratek odgovor se glasi: Ne zadostuje, da pod 'literaturo' razumemo samo jezikovne *tekste*, ki so jim bralci pripisali, da so "literarni" ali "pesniški". Upoštevati moramo namreč celoten kompleksni *proces* od *izdelka* do *predelave* takoimenovanih "literarnih" tekstov, če hočemo smiselno in realnosti ustrezno govoriti o povezavi med literaturo in družbo. Ker je ta kompleksni proces zopet sestavljen iz mnogih, medsebojno povezanih delnih procesov, ki jih lahko razumemo kot *komunikativne procese*, predlagam, da namesto o 'literaturi' govorimo o 'literarni komunikaciji'. S tem se spremeni postavljanje vprašanj o naših razmišljanjih na čisto odločilen način. Zdaj se glasi: "Literarna komunikacija in družba".

Pod 'literarno komunikacijo' naj bi razumeli sledeče:

(1) *izdelek* literarnih tekstov nekega avtorja ali skupine avtorjev (= produkcija tekstov)

(2) pošiljanje literarnih rokopisov na trg s pomočjo založb, gledališč, radijskih in televizijskih hiš (= uveljavljanje tekstov)

(3) sprejem ali *recepcija* literarnih tekstov s strani bralcev, gledalcev ali poslušalcev (= recepcija tekstov)

(4) končno še *predelava* literarnih tekstov s strani posebnih skupin ljudi, takoimenovanih predelavcev tekstov, ki izdelajo iz kritik, interpretacij, prevodov, filmov z literarno predlogo in tako dalje literarne tekste (= predelava tekstov).

Če razumemo pod pojmom 'literarna komunikacija' navedene množice delnih procesov, se pokaže, da ne moremo kratkoma povežati dveh predmetnih področij: "literaturo" in "družbo", temveč, da moramo za vsak delni proces preveriti, v kakšnih družbenih pogojih se dogaja. To pomeni, da moramo za vsakega posebej empirično preveriti, v kakšnih družbenih pogojih se dogajajo izdelek, plasiranje, recepcija in predelava literarnih tekstov v določenem času in v določenih družbenih strukturah. Glede na te predpostavke, lahko že drugič preciziramo postavljanje vprašanj o naših razmišljanjih in to se sedaj glasi: "Družbeni aspekti delnih procesov literarne komunikacije".

3

Ugotovitev, da delajo vsi udeleženci procesov literarnih komunikacij v konkretnih socialnih, političnih, ekonomskih in kulturnih pogojih, ki njihovo udeležbo pri literarnem procesu usmerjajo in nanjo vplivajo, zveni morda trivialno. Če pa jo vzamemo resno, iz tega sledi, da lahko razumemo literarne tekste samo s precejšnjo abstrakcijo kot avtonomno tvorbo. Videti in oceniti moramo namreč vsako realnosti ustrezno analizo teh tekstov v povezavi z dejanskimi poteki v procesih literarnih komunikacij. Iz tega sledi, da moramo literarno vedo razvijati od vede o *tekstih* dalje do empirične vede o *komunikaciji*.

S temi pripravljenimi razmišljanji o predmetnem področju literarne vede izgubi postavljanje vprašanja "Družbeni aspekti delnih procesov literarne komunikacije" mnogo na svoji splošnosti. Izkaže se namreč kot napis k celi skupini delnih vprašanj, ki jih lahko čisto konkretno oblikujemo na podlagi preiskovalnega področja, o katerem bomo debatirali.

Oglejmo si na kratko primere iz štirih imenovanih delnih procesov literarne komunikacije:

(1) za delni proces "*izdelek* literarnih tekstov" je vprašanje o družbenih aspektih, n.p. konkretno v preiskavi, kako so vplivala političnapripravljanja nekega avtorja — recimo Bölla, Walserja ali Grassa — na izbiro tem ali na stil njihovih literarnih proizvodov. To je vprašanje, ki se ga ne da razčistiti s spekulacijami, temveč z natančnimi empiričnimi preiskavami.

(2) Kako močno vplivajo stroji za *plasiranje* in razdelitev kot družbene instance na literarno komunikacijo, pokaže dejstvo, da približno 99 odstotkov beletrističnih rokopisov, poslanih nemškimi založbam, *ne* natisnejo. Glede na današnjo koncentracijo na področju beletrističnih založb, to pomeni, da odloča peščica založnikov s svojim literarnim okusom o tem, kaj se v Nemčiji tiska in plasira kot literatura in kakšno literaturo naj potem bralci berejo in o njej diskutirajo — monopol mnenja, o čemer se dandanes veliko premalo javno diskutira, čeprav odločilno določa, kaj je v nemški javnosti na razpolago kot literatura.

(3) Kako sprejme neki *recipient* literarne tekste, je odvisno v veliki meri od tega, kakšno vzgojno in izobraževalno pot ima za sabo. Domače okolje, šole in množični mediji vplivajo kot vodilni posredniki dandanes na vsakega bralca, poslušalca in gledalca. Sezname uspešnic, izložbe v knjigarnah, radijski in televizijski sporedi ustvarjajo svoje lastno mnenje o vrednosti literature. In ker se šele pri recipientu začne zaključevati krog literarnih komunikacij, ker šele *on* naredi iz knjige pomembno komunikativno dejstvo, družbeni življenjski svet recipienta močno vpliva na proces literarne komunikacije.

(4) *Predelovalci tekstov*, torej kritiki, literarni znanstveniki, filmarji, prevajalci ali učitelji, so trdne družbene institucije, ki uravnavajo obtok literarnih tekstov. Kdor se zaveda, kot recimo interpretacije uglednih literarnih znanstvenikov — ki so tudi "otroci svoje družbe", in ki zasledujejo politične interese — kako vplivati na cele generacije študentov pri njihovem odnosu do literature; le-ti kasneje kot učitelji zopet vplivajo na določene generacije dijakov, pa bo takoj uvidel, kako družba usmerja profesionalne predelovalce tekstov pri branju in oceni literarnih tekstov.

4

V dosedanjih razmišljanjih smo na kratko nakazali, zakaj *realnosti* *ustrezno* ukvarjanje z literaturo ne more mimo tega, da ne bi upoštevalo konkretne družbene zahteve po literarnih komunikacijah in da ne bi v zadostni meri diferenciralo vprašanje o povezavi literature in družbe.

S tem smo si ogledali eno stran literarno znanstvenega ali literarno-kritičnega udejstvovanja z literarnimi teksti. Marsikateri poslušalec je najbrž pod temo tega predavanja prej pričakoval odgovor na to, kakšno je razmerje avtorjev literarnih tekstov do družbe, kako v svojih tekstih obravnavajo ali kako naj bi obravnavali družbene probleme.

Ta aspekt naše teme bomo obravnavali v *drugem delu* teh razmišljanj, pri čemer moramo tudi tu upoštevati, da lahko na to vprašanje odgovorimo smiselno šele po nekaterih diferenciranih predhodnih razmišljanjih. Ta predhodna razmišljanja se nanašajo na opis posebnih komunikativnih *oblik* v literarni komunikaciji.

V nasprotju z mnogokrat uporabljano besedno rabo tu ne bomo označili literarnih tekstov z znanim terminom "fikcija", temveč obliko komunikacije takih tekstov v družbenem sistemu literarne komunikacije. Termin "fikcija" pomenjuje neko družbeno *pravilo* o uspešnem udejstvovanju v literarni komunikaciji. To pravilo, ki so ga oblikovali v evropskem in izvenevropskem kulturnem sistemu, pravi, da ne smemo presojati literarnih tekstov v prvi vrsti po tem, če so njihove izjave, glede na model resničnosti, ki ga je postavila neka družbena skupina, *resnični* ali *napačni*. Literarne tekste moramo namreč presojati po takih kriterijih, ki jih lahko razumemo v nekem določenem časovnem trenutku v določeni družbi za estetske ali poetično relevantne. Ali je Brechtova "Mati korajža" eksistirala kot historična oseba ali ne, in ali je res izgovorila vse v njena usta položene izjave, ni bistveni kriterij za *literarni* karakter in stopnjo tega odrskega dela. Hemingwayev Caldwellov, Rennov ali Remarqueov reportažni roman niso *literarni* fenomeni zaradi tega, ker naj bi bile v njih izrečene izpovedi empirično preverjene, ampak ker so stili teh romanov razvili neko specifično literarno izpovedno obliko. In občinstvo, ki sledi predstavi Handkejevega "Ozmerjanja občinstva", samo zaradi tega ne reagira z žalitvenimi obtožbami na napade igralcev, ker ve na podlagi pravil literarne fikcije: (pomeni: se je naučila), da sledi odrsko dogajanje v gledališču *literarnim* konvencijam in ne sicer splošnim pravilom o praktični uporabi jezika.

Posebnost komunikativnega načina v družbeni instituciji "literarna komunikacija" so v literarnih tekstih pogosto vzeli za temo, od Cervantesovega "Don Kihota" preko Pirandellovega "Šest oseb išče avtorja" do Meyerjevega "Povzdigovanja romanskih oblik". To posebnost, ki velja na podoben način za vse umetniške zvrsti, so mnogi politično angažirani avtorji razumeli kot nadležno ali bolečo izolacijo umetnosti in literature v t.im. slonokoščeni stolp. Vedno spet so poskušali, da bi naredili to mejo med "umetnostjo" in "življenjem" propustno ali da bi jo čisto odstranili, da bi lahko s pomočjo literarnih tekstov *direktno* vplivali na družbeni razvoj.

Toda vsi ti poskusi: od političnih pesmi Majakovskega do Agltpropa, od Teigovega poetizma do happeninga in Living Theatrea, od reportažnega romana do dokumentarnega pouličnega gledališča, so pokazali, da družbeno pravilo o fikciji *dejansko* še velja. Neki tekst je lahko v "literarnem" komunikativnem sistemu recipiran ali ocenjen, ali pa je naseljen v komunikativnem sistemu kot "politika" ali "vzgoja".

Da to ne velja samo za literaturo, temveč za umetnost na splošno, kažejo paralelni poteki na področju likovne umetnosti, na primer Duchampove provokativne umetniške akcije ali politični plakati od Heartfielda do Staacka, ki jih sicer lahko razumemo *enega za drugim* kot politične ali umetniške fenomene, toda ne morajo biti istočasno tematski objekti v obeh komunikativnih sistemih. Kakšne konsekvence lahko sledijo iz tega?

5.

Za razliko do mnogih avtorjev in literarnih znanstvenikov, ki imajo pravilo o fikciji za tipičen zgrešen razvoj meščansko-kapitalistične družbe, in zahtevajo od umetnosti direktno družbeno in politično funkcijo, menim: literatura in umetnost vsebujeta ravno zaradi tega posebnega položaja možnost za družbeni učinek, ki sega daleč preko dnevno-političnega vpliva, npr. v volilni kampanji. To trditev bom zdaj natančneje obrazložil.

Te, s pojmom pravila fikcije označene posebnosti literarne komunikacije, se izražajo v zahtevi, — kakor smo prej navedli — naj ne sodimo literarnih tekstov v prvi vrsti po resnici, oz. napačnosti, temveč po estetskih kriterijih. S tem šele dobijo avtorji možnost, da pišejo tekste, ki ne zadostujejo samo praktičnemu namenu v točno določeni situaciji, temveč tekste, ki so oblikovani na način, da jih lahko označimo za "poetično strukturo". Ta poetična struktura omogoča, da bralci takšnim tekstom pripisujejo različne pomene in lahko postanejo na poseben način kreativni, glede na lastne pogoje in načine branja.

Kdor se sploh zanima za kako literarno delo, lahko med branjem kakega teksta doživlja, preizkuša in spoznava samega sebe, saj tekst ne posreduje v prvi vrsti stvarnih informacij, ki se nanašajo resnično situacijo ali učinkujejo kot napotek za akcijo. Toda kaj namesto tega izraža literarni tekst? Kaj lahko naredi?

6.

Da lahko odgovorimo na to vprašanje, pogledimo na kratko postopek produkcije. Avtor ustvarja jezikovni tekst v pogojih svoje biografske, socialne, politične, ekonomske in kulturne situacije. Ta postopek lahko opišemo kot proces izbire in združenja tekstnih sestavnih delov v celovit tekst. Pri tem izbira avtor tekstne sestavke iz jezikovnega tematskega repertoarja, ki so družbi na voljo, in sestavlja izbrane elemente po naučenih ali na novo izmišljenih pravilih v celoto. Ta proces vodi avtorjev namen o sporočilu in učinku, iz česar sledi, da lahko bralec vsak tekstni sestavni del interpretira kot rezultat tega, da se avtor lahko sam odloči glede izbire.

Literarni tekst je torej sistem smiselnih elementov, neki smiselni sistem, katerega mora bralec — če ga hoče razumeti — povezati z njemu dobro poznanimi smiselnimi sistemi lastnega socialnega okolja. Bralec doživlja in spoznava v soglasju ali kontrastu smiselnih sistemov "literarno delo" in "socialno okolje", kako pomembno je lahko zanj neko literarno delo.

Kakor je pokazal literarni znanstvenik Wolfgang Iser iz Konstanza v svojem spisu "Resnica fikcije" (1975) s pomočjo številnih primerov, izpolnjujejo literarni teksti nalogo, da pokažejo, "kaj je v vsakokratnem prevladajočem smiselnem sistemu virtualizirano, negirano in zaradi tega izključeno." Literarni teksti, dokler ne poskušajo naivno obnoviti sodobno družbeno situacijo,

(kar je prav tako nemogoče kot brezsmiselno), izumijo modele možnosti za ravnanje ljudi, ki v socialnem doživljanskem svetu avtorja in njegovih bralcev niso ali še niso uresničeni, ali ki so od družbene oblasti zatirani in premagani.

To funkcijo literature so pogosto imenovali utopično ali negativno. Obe označbi sta upravičeni, če jih razumemo v naslednji obliki:

Literatura je utopična, v kolikor vsebuje to, kar je Musil v "Človeku brez posebnosti" imenoval "smisel možnosti"; smisel možnosti kot osnutek življenjskih in realističnih modelov, ki še niso uresničeni. S takimi osnutki — na primer možnosti preživetja Goethejevega ali Plenzdorfovega "Wertherja" — razkrije literatura meje socialnih smiselnih sistemov in njihov vzorec ravnanja v določeni dobi, prepričuje nas, da je možno in potrebno družbeno situacijo spremeniti in s tem pokaže, kakor jaz mislim, eminentno politično aktivnost.

Literatura je negativna v toliko, v kolikor — Adorno je to vedno poudarjal in zahteval — ne razkrinkava neustreznega statusa quo in se upira, da bi pomirjenje in statičnosti nadomestila z odprtostjo eksperimenta.

7.

S tema dvema določbama sem seveda zapustil polje opisa in vstopil v polje diskusije o normah, to pomeni, da gre za vprašanje: kaj naj bi literatura? Dva odgovora sem že imenoval: Literatura naj bi pokazala meje v vladajočih družbenih sistemih in razkrinkala njihove slabosti; kritizirala in negirala naj bi status quo in naj bi kot miselne mehanizme prikazala skrite možnosti individualnega in družbenega življenja, različne od vladajočega stanja. Vse to so sočasno naloge političnega odločanja, če le-to seveda ni — kakor ugotovljamo danes — reducirano na popravljanje napak t.im. pragmatikov. To ne smejo biti vsakdanje, politično rutinske naloge, marveč politično načrtovanje, ki vidi družbo kot celoto, ki ki mu "kreativnost", "eksperiment" in "reforma" še niso sumljive besedne kategorije.

V taki perspektivi se pokaže literatura kot tista družbena institucija, v kateri svobodna družba javno in osvobodena političnega pritiska komunikativno razčisti svoje meje, trpljenja, možnosti in upanja, in kjer zgleddo premisli problemske rešitve eksperimenta, načrta in uničenja.

Na tem mestu ne bomo preverjali v zgodovinskih ekskurzijah, če in v kakšni meri je literatura v zgodovini opravljala te naloge. Rad bi opozoril na razvojno možnost literature, ki se pokaže v pogledu na sodobno likovno umetnost.

Pod zbirnim naslovom "konceptualna umetnost" poskušajo v likovni umetnosti že vrsto let, da bi načrtno razširili in izboljšali zavest, kakor tudi kreativnost in senzibilnost vseh udeležencev v umetniškem procesu. Kot zadnji veliki poskus te vrste naj bi tu omenil

Christov "Running Fence" pri Petalumi v severni Kaliforniji.

Umetnost se s tem premakne v področje, ki je na splošno označeno kot področje "procesov problemskega reševanja". Na tem področju ne vrednotimo več meje med umetnostjo, znanostjo, filozofijo, politiko, vzgojo itd., kot ločnice, temveč jih poskušamo premagati s skupnim načrtovanjem, s skupnim eksperimentiranjem in ovrednotenjem izkušenj.

Tu naj bi tudi literatura čisto zavestno predložila možnosti kot *konceptualna* literatura, ki kljub omejitvi zaradi fikcije razvija postopke za rešitev družbenih problemov in ki jih ponuja družbeni komunikaciji, da bi pripomogla z deležem, ki ga od nje pričakujemo, v nadaljnjem razvoju v bolj humano, pravičnejšo in ljubeznivejšo družbo.

Intenzivno poglobljanje povojne literature v *jezik* kot najvažnejši instrument družbenega vodenja in socializiranja, intersubjektivnega razumevanja in individualnega samouresničevanja, je važen primer za možnosti družbenih problemskih rešitev v in z literaturo. To pot, ki so jo že začele literarne oblike, kot npr. konkretna poezija in konceptualna literatura, naj bi nadaljevali zavestno.

Literarni osnutek, kot kritika in negacija, morajo pri tem kot politična opozicija in znanstvena kritika zahtevati, da ne smejo kritizirati samo takrat, ko že imajo dovršen predlog v žepu, temveč vedno takrat, ko spoznajo napake in nepravilnosti.

Politična in gospodarska moč, ki meri na trajnost in nespremenljivost, je zaradi tega naravni sovražnik kritične literature, saj le-ta kaže na odprtost in tveganje, tako kot konstruktivna politika na eni, kritična znanost in filozofija na drugi strani. — Da je temu tako, pokaže pogled na družbeno in politično situacijo na vzhodu, zahodu, severu in jugu, kjer se lahko pisatelji svobodno izražajo samo v močni demokraciji.

Kdor sprašuje po politični substanci in družbenem učinku literature, naj ne bi kratkovidno brskal po lite-

rarnih tekstih za splošnimi političnimi izjavami: Roman ne postane političen samo s temo ali z določenimi frazami; političen je že v svojem odnosu do družbe, ki se pokaže s tem, kako se vede do družbenih zahtev po produkciji in komunikaciji.

Nepolitične literature zato iz naštetih razlogov sploh ni, pač pa je lahko politično zavedna ali politično navna.

Vrnimo se ponovno k zgoraj postavljeni trditvi, da ima literatura ravno *zaradi* svojega posebnega položaja, ravno zaradi zavestnega ločevanja med umetnostjo in družbo posebne možnosti za družbeno učinkovanje.

Bojevniki, ki se borijo za opustitev zapore med umetnostjo in družbo, spregledajo, da je v trenutku, ko se združita umetnost in življenje, odstranjeno eno področje družbene možnosti za problemske rešitve, v katerem se lahko danes v zavestni alternativi k statusu quo v družbeni realiteti razvijajo modeli družbenega razvoja. Taki modeli lahko sami vplivajo na *norme* za socialno vedenje in s tem na bodoče ravnanje. Ponudijo lahko modele za skušnje, spoznavanje in doživetje, ki ne bi obstajali v družbi brez literature. To pa bi pomenilo obubožanje družbe, ki ga lahko preprečimo samo takrat, če bi difference med umetnostjo in življenjem odstranili šele tedaj, ko se — kakor so to zahtevali de Stijl—umetniki Mondrian, von Doesburg in Oud — družba tako daleč razvije, da ne bi več potrebovala *modela* "umetnost" ali "literatura".

Če je upravičena trditev, da ima neka družba vedno tisto literaturo, ki jo zasluži, se s tem literatura ne pokaže kot lepa postranska stvar za umetniško prizadevne, temveč kot merilo za zavednost neke družbe, za njen odnos do humanosti in prihodnosti. Zame je vznemirljiva misel, če si predstavljam, da bi nekoč s takim aspektom politiki brali romane in pesmi tako pozorno, kot bančna poročila in poročila raziskovalcev o trenju mnenj. Ali to ne pove dovolj o *naši* družbi, da je takšna misel danes utopična?

labour symphony / opera k.713 / incompiuta

sempre sostenendo l'espressione e cresc. poco a poco

tempo giusto

collerico

deciso

legato molto

grandioso

allegro robusto

ampio e sonoro

cadenzato

molto espressivo

con forza

Luciano Ori (Italia) Delavska simfonija



NA OBROBJU SEDEMDESETIH — KNIŽEVNOST PREMİKA

Branimir Donat

Modo pathetico o sodobni hrvaški književnosti bi lahko pričeli z nadaljevanjem upravičene, pa danes vseeno konformistične lamentacije, ki jo je začel Miroslav Krleža v svojem vehementnem kritičnem krikcu o hrvaški književni laži, nadaljeval pa Avgust Cesarec, pisoc o hipotetičnem "bledem tipu".

Toda zakaj patetika, če se z njo hranijo samo popevčice v zabavni glasbi in priložnostni govori. Prepričan sem, da stare tarče ne moremo uporabljati za cilj kritične sodbe o sodobni hrvaški književnosti. Patetika predpostavlja vojaško modrost — ista tarča, ista strelska razdalja, a vendar lahko domnevamo, da se je vsaj ena od vrednosti v procesu spremenila. Naj bo začetek tega razmišljanja tisto imaginarno, a vseeno resnična razdalja.

Ne zanima me oddaljenost, ne hlepim po oddaljenosti, želim si neposredne bližine, tiste, ki jo je moral narediti prst nevernega Tomaža, da se je dotaknil Kristusove rane. V dogajanju duhovne zgodovine predstavlja to desetletje samo majhno prasko v zarezo stoletja, dogodki so tako mikroskopsko blizu, da se zlivajo v navidezno neprekinjeno sled, ki povezuje že pretečeno in stoletje, ki prihaja. Zato bom to sekvenco (kolikor je mogoče) opazoval kot celoto.

Tako usodni in vidni dogodki prelomnega pomena kot sta bila I. in II. svetovna vojna so, na našo srečo, niso dogodili. Premamila nas je magija desetletja, mehaničnost našega desetiškega sistema. Morda je opredelitev — književnost od študentskih nemirov do smrti maršala Tita, primernejša, celo epohalna.

Umetniški manifesti, ki so nekdanj zmoogli celo pretresti svet, so se zaradi svoje neprimernosti spremenili v eksorcizme povsem obrobni grup ali posameznikov; eksistencializem je pokopal svojega preroka, strukturalizem prav tako izgineva, njegov mesija je padel pod kolesi avtomobila (avtomobilsko kolo kot inačica kolesa zgodovine) situacija med semiotiki prej vzpodbuja predstave o epidemiji kot zgodovinsko kontrolirano dogajanje, v območju ideološke kritike pa so nastopili dezintegracijski procesi.

Literatura je izgubila svoje tradicionalne položaje, kot način zabave pa ni uspela prevzeti mesta, ki bi vlivalo zaupanje, saj je pojem tradicionalne duhovne in družbene zavesti izpadel iz njenih parametrov. Obrnila se je k družbi, sočasno pa je zavrgla družbeno relevantne vrednote, postala je način prostega časa in zabave. V primerih, ko želi učinkovati avtoritativno, kadar se sklicuje na pretekle sledi, njena avtoritativnost ni več v prostoru estetskega ampak idejno-repre-

sivnega, takrat se vede kot podaljšana roka politike. V tem primeru je njena nemoč najpopolneje prisotna.

Sedemdeseta leta so samo mali izsek v življenju novejših hrvaških književnosti, v ničemer niso ustvarjalno izjemne, vendar književnost teh let kaže jezik kot akcijo glede na družbene norme, a tako izraža tudi ime, mit in kulturo našega trenutka. Ko se samorazkriva, razgalja tudi druge.

Vendar v tem trikotniku oznak ne najdemo elementov, ki bi jih lahko razumeli kot dele neke apokaliptične vizije ali jasne družbene diagnoze tistih institucij, ki opredeljujejo meščansko te družbe. To pomeni, da tudi ne najdemo elementov prostora svobode ali omejitve, določene z zgodovinskimi ali arhetipskimi danostmi, ki jih je treba iz tega ali onega razloga spoštovati. Čas profetov je, tako se zdi, za vedno izginil, pa jih tako ne moremo pričakovati v književnosti, v profete medijev pa ne verjamem, ker sem prepričan, da njihov glas zamre, ko izključimo aparate, tudi motnje na kanalih sporočanja še vedno ne jamčijo skladnosti in dejavnost funkcioniranja, ki jih totalitarnost predvideva v totalnosti vizije. Prerokom nihče več ne verjame, njihova obrt je izgubila na ugledu, ne hvalimo jih in jih ne preganjamo, fama in diskreditiranje rojeva ravnodušnost, ki ogroža tradicionalne predstave književnosti moralističnega prestiža in duhovne, pragmatizma osvobodjene prakse.

To je samo del neprijetnosti, ki jih doživlja tradicionalna književnost in zato se je znašla na nerodoviti ledini. Književnosti pri nas za svoj namen ne uporabljata ne politika, ne religija. To je čas, ko se je naša književnost odrekla priložnosti, da bo medij manipulacije (čeprav je še naprej, mnogokrat, ostajala predmet te, z zgodovinskimi primeri in skušnjami, omejene igre). Razlogi za ta premik so lahko različni toda dejstvo, da literature sedemdesetih let ne uvrščamo med sredstva, primerna za manipulacijo ali obliko manipulacije. Književnost se je glede na množične medije pokazala za neprimerno, mnogokrat je ponujala različice, kadar je bila tema določena (in bi, glede na pravila glasbe, zahtevala strogo spoštovanje). Moderni ideološki funkcionalizem ne dopušča interpretacije, zahteva jasno in funkcionalno izpolnitev svojih načel v praksi.

Zato trdim, da hrvaška književnost sedemdesetih let brez odpora in trenja ni bila zmožna doseči tiste razžaritve, ki ji je potrebna, da začne delovati v okvirih tradicionalne moralistično-politične književnosti, znašla se je v idealno akustičnem prostoru, potreben ji je odmev, ne pa čisti zvok, ki zadovoljuje estetske in ludi-

stične norme, toda ne odmeva v zavesti sedanosti. Zapuščena na ledini, neuporabna za namene, ki so ji bili prej predpisani, je postala književnost "najdenček" družbe. Tako publika kot politika so obupale nad njo, vsaka od njiju ima svoje razloge za nezadovoljstvo. Proces tega osvobajanja se je že prej začel, v času sedemdesetih let je doživel svoj vrhunec. Dosežena samostojnost je rezultat njene družbene nerelevantnosti in politične pasivnosti. V malih narodih je književnost vedno nadomestek za nekaj drugega, kadar ne zamenjuje politike, znanosti ali religije, je njeno polje delovanja tako obširno, da se je v tej brezbriznosti in svobodi literatura preprosto izgubila.

Odtod njen občutek krivde, brezuspešnosti in želje, da se kaže kot nekakšna funkcionalistična dejavnost. Da bi se ozdravila tega kompleksa krivde, je književnost sedemdesetih let, bolj kot kdajkoli prej, omamljena z utopijo sedanosti.

Sintagma utopije sedanosti je utemeljena v paradoksu angažiranosti, ki je prerasla okvire estetizirane prevare ali literature za zabavo. To je literatura, ki zametuje priložnost, ki ji jo omogoča *poetique de l'événement*.

Ideja, da je resničnost moč razumeti in razlagati kot družbeno kreacijo, ne zahteva posebnega nasprotovanja, toda književnost, ki razlaga resničnost kot preprosti instrument pisanja, je treba podvreči preiskavi. Pisana beseda mora delovati družbeno, toda pri tem naj ne bo podrejena družbenemu funkcionalizmu. V prostoru te neustvarjene, skoraj poklonjene svobode, o kateri je že bil govor, sredstva množičnih medijev ne delujejo kot sredstva posredovanja in distribucije, temveč postajajo filtri, ki zelo uspešno omogočajo negativno selekcijo, ki menja sestav literarnih vrednosti. Neliterarni cilji nujno vključujejo neliterarna sredstva, ki so jih zelo uporabljali. Književnost brez konfliktov, to pa je književnost, ki sprejema pravila katerega koli funkcionalizma, na koncu pa ne zadovoljuje nobenega, prav tako kot utopija sedanosti spodkopava to sedanost in jo spreminja v neresnično.

Zato lahko rečemo, da je to obdobje razcveta enoletnih rož žanrske književnosti. Hrvaška književnost je v tem obdobju bolj zavestno kot kdajkoli prej stopila v prostor zabave, sama sebe je sprejela za sredstvo za izpolnitev prostega časa ali kot družbeno reprezentativni dejavnik. Zato je vedno, kadar so ji omogočali ali dovoljevali, stopila v območje medialnega ali medijskega; beseda, ki je bila pri tem njena opora, pa ni bila več porok njene avtentičnosti, saj se je spremenila v posrednika.

Položaj nas sili, da razmislimo tudi o fenomenu prostega časa v katerem ima fenomen igre, kot oblika izstopanja iz angažiranega in resničnega življenja, ki ne preti samo s svojo zaresnostjo, marveč tudi z resnostjo, pomembno vlogo.

Del krize, v kateri se književnost nahaja že nekaj desetletij, po mojem mnenju izvira iz prakse množičnega zadovoljevanja potreb, ki jih neprenehoma,

v različnih družbenih območjih, postavlja utopija sedanosti.

Zaradi uporabe napačnih domnev prihajamo do lažnih ali pseudo pomembnih ciljev, ki niso samo v domeni literature, toda samozvano prevzemajo mesto in položaj književnosti. Prav zato postavljajo književnosti sedemdesetih let jasne žanrske okvirje, da bi ohranili vsaj del fiktivnega za književnost, pa čeprav bo književnost delovala znotraj prej dogovorjenih kodiranih sestavov. Hrvaška književnost sedemdesetih let se obnaša kot žanrska književnost tudi takrat, kadar želi izrabi pozicije avantgardizma in eksperimentalizma, saj priznava okvirje, ki si jih ni sama postavila, ker želi delovati kot književnost, katere funkcioniranje je bilo že prej sprejeto kot književnost.

Izhajam iz analize kulture in družbene uspešnosti medija. Kanali za delovanje niso različni, so pa družbeno uspešni tam, kjer je treba najti zamenjavo za resnično, povsod, kjer je to za nekoga ali nekaj potrebno, so pripravljeni ustvariti iluzijo. Kultura medijev in njen del je hrvaška književnost sedemdesetih let, ukinja resničnost, tudi in predvsem zaradi tega, ker sta resničnost in resnično nepredvidljivi. Iz povedanega povsem naravno izvira zaključek, da je ta književnost a priori pregnana iz kraljestva možnosti v kraljestvo prisile, kraljestvo dela pa je zamenjalo kraljestvo laži in prisile.

Poskusi uporabne diagnoze, ki bi ugotovila, kaj manjka književnosti, ki nastaja po mučnem delu, so samo intelektualistične konstrukcije. Prav tako so konstrukcije domneve, zakaj književnost ne nastaja iz spopada z resničnostjo (ki pa je sama po sebi premalo kalorična hrana), kjer se v književnosti skrivajo razni eksorcizmi zoper razne demone, ki v mnogih sferah še danes določajo človekovo situacijo.

Tudi hrvaška književnost se je znašla pred obličjem časa, v katerem alternativna kultura izključuje alternativno književnost, čas, ki precej nebulozno sprejema samo dva načina pisanja: književnost eksperimenta, vendar samo v laboratoriju obstoječe ideje o neodvisnosti književnosti ter zabavno književnost, ki pa želi idejo usode tako ali drugače ukiniti s prakso "razvedrila". Zabavati se pomeni uiti vsakdanjosti, oprijeti se določene utopije sedanosti kot zamenjave za nedoločljivo usodo.

Književnosti nikakor ne moremo stlačiti v rubriko: *zabava, šport, razvedrilo*, toda dejstvo, kakšne knjige prodajamo in kakšne reklamiramo, govori o nasprotnem.

Lahko bi stopili na pot primer, vendar ne bomo operirali z njimi, saj nam bodo rabile kot indikatorji.

Medijski primeri lahko ilustrirajo tezo, da imamo opravka z obdobjem dezintegracije tradicionalnih vrednot. V sferi kulture medijev so premiki najopaznejši, namere najbolj jasne in izzivi kritičnemu duhu najbolj brezsrarni.

Meni zelo ljub, tudi v svoji paradoksalnosti, apokaliptični Wittgenstein, je nekje zapisal: "Ne vprašuj

kaj pomeni, temveč komu rabi." Ta stavek se zdi iztrgan s strani neke novoveške biblije. Če ga sprejmemo, vse pojasnjuje, če pa ga zavržemo, kaj potem? Še naprej se moramo ukvarjati in boriti s himerami književnosti, ki ponujajo samo vprašanja, ki vznemirjajo vest.

Tezo, da je hrvaška književnost sedemdesetih let vendarle ugriznila v nastavljeno vabo, lahko ilustrira situacija, v kateri smo se našli tudi tisti, ki ne priznavamo medialne kulture ali nam ni dovoljeno, da se v njej izražamo, kot tudi oni, ki jo verno obožujejo in ji v njenem ritualu strežejo z ministrantsko potrpežljivostjo. Tudi v tem obredu lahko ločimo pridigo, povzdigovanje in obhajilo, vendar jamčim, da se v tej preobrazbi vsakdanji kruh spreminja v ekološki odpadki, iz vina nastaja umazana odpadna voda, surovine se spreminjajo v odpadke, vrednote postajajo smeti. Resnična književnost pa reciklira resničnost.

Da bomo konkretnješi, moramo naštetih mesta, kjer se je zgodila ta dezintegracija, verižni proces razbijanja pomenjanja. Najprej je to napisana beseda.

Nastopila je ledena doba žanrske književnosti.

Začnimo z opisom stanja v sodobni hrvaški poeziji.

Optimisti bodo dejali: poezija se je spustila iz svojih slonokoščenih stolpov na ulice, da bo sintagma popolnejša, moramo še dodati: in v tovarniške dvorane. Poezija kot način hvaljenja utopije sedanjosti je kot mogočo alternativo tradiciji našla izhod v liriko estradne sofisticacije in v regionalizmu dialektalne lirike.

Prvi tip lirike se zadovoljuje z obrobnostmi, obnaša se parodično do jezika in resničnosti. Izhod išče v kolokvialnosti izrekanja, govorjenja, njegovo izpraznjenost ponuja kot neponarejeno vrednost. Brbljanje je zamenjalo govorjenje.

Kot drugi kamen spotike navajam primer dialektalne poezije. Tudi ona napoveduje mrak jezika, smrt literarne tradicije, porušitev norme, brez katere je ustvarjalna zavrnitev nemogoča.

Alternativna poezija opisane dobe je precej skromna: tihožitje v stihe spremenjene anekdote in konvencionalni upor, izrečen s historičnimi pripomočki. To je lirika hišne obrti, malo literarno gospodarstvo, bi lahko ironično dodali.

Modernizem se nam smehlja z zagonetnim nasmehom sfinge fonetične ali vizualne poezije, dialektalna poezija pa nas skuša nakrmiti s postnim uporom zoper stokrat presežene in pozabljene socialne krivice.

Kaj se je zgodilo v prozni produkciji.

Ker je v sedmem desetletju delovalo več generacij, me tipološko zanimajo samo tista dogajanja, ki so

karakteristična za ta čas.

Novo se je dogodilo v žanru fantastične zgodbe, kriminalke in tistega, kar je poimenovano proza v kavbojkah (slednja je dominirala v šestdesetih letih). Literarne ambicije so zadovoljene z izpolnitvijo nalog, ki jih predpisuje sam žanr ... Redkokdaj kdo poskuša preseči te okvirje. Sam rezervat žanra omogoča varnost pisanja, pustolovščina izpisovanja kot da je dovolj dobra zamenjava za vse druge pustolovščine, ki so bile osnova književnosti tolikih stoletij.

Navedemo lahko še en dokaz: nekaj se je zgodilo v območju kriterijev, saj se književnost danes raje poslužuje kriterijev in konzumira obstoječe, kot pa da bi jih proizvajala, ki bi oblikovali družbene norme. Zaprt v rezerve časopisov, književnost sedemdesetih let ni uspela postati družbeno relevanten faktor, ker je skrčena na del sektorja kulture je nujno sprejela karakteristike sektaškega obnašanja.

Pričela je upadati kritična zavest.

Posledice lahko vidimo na različnih področjih.

Najbolj ilustrativen je primer televizije.

Televizija povezuje in nadomešča gledališče, film in književnost. Totalno nadomeščanje se dogaja v sferi TV serij, ki so izraziti mešani žanr.

Klasična dela narodne književnosti so v tem času prenehala biti predmet zanimanja, že omenjena negativna selekcija jo je pregnala s programa, sodobna produkcija pa je prevzela funkcijo norčevske satire ali neposredne zgodovinske evokacije, katere avtentičnost je problematična predvsem zaradi priličenja akcijskim mitom, vzetim iz western filmov. Tudi sodobna drama plača davek zahtevam utopije sedanjosti. Kliše je pregнал potrebo po kreativnosti.

Književna kritika je izgubila položaj družbeno relevantne institucije. Problem kritičnega vrednotenja je v mnogih primerih (predvsem ko mislimo na republiške in mestne književne nagrade) potisnjen v sfero administriranja, saj imajo strokovnjaki le posvetovalno funkcijo. Zato lahko trdimo, da so vplivi vedno večjih sredstev za nagrade, ki jih namenja družba, vse manj način nagrajevanja in stimuliranja proizvodnje vrednot.

Treba je reči, da izvenliterarna polemika vse pogosteje zamenjuje literarno utemeljeno kritiko, proces pa je opazen tudi na spremembah književne proizvodnje.

Laško rečemo, da je šanson prevzel funkcijo pesmi, reportaža je prevzela prostor zgodbe in TV scenarij je nadomestil dramo.

Govoriti je moč samo o književnosti, ki nastaja, o tisti književnosti, ki ne sprejema izziva, marveč samo zahteva zase priložnost.

VPRAŠANJE MOŽNOSTI PESNIŠKE PRAKSE V 20. STOLETJU

Janez Strehovec

(Prispevek k Benjaminovem "Baudelairu")

Z Benjaminovim "Baudelairom" mislimo na večjo skupino analitičnih tekstov Walterja Benjamina, zgodnjega sodelavca znanega "Časopisa za socialne raziskave" in enega utemeljiteljev "marksistične" estetike t.i. "Fankfurtske šole", ki se eksplicitno nanašajo na najširše filozofsko in sociološko pomenljive probleme Baudelairovega pesniškega dela. Benjaminovi teksti o Baudelairu sodijo v načrtovano delo "Charles Baudelaire / Lirik v dobi razvitega kapitalizma", ki je ostalo nedokončano. Iz njegove zapuščine sta ohranjena le dva zaključena teksta in sicer "Baudelairov Paris Drugega cesarstva" in esej "O nekaterih Baudelairovih motivih". Posebno pomembno je tudi Benjaminovo teoretično, vendar fragmentarno delo z naslovom "Zentralpark", nastalo med letoma 1938 in 1939, ki se nanaša na prvi in tretji, zadnji del načrtovane knjige o Baudelairu z delovnima naslovoma "Baudelaire kot alegorik" in "Blago kot pesniški predmet".

S "pesniško prakso" pa mislimo na obe osrednji "veji" lirskega pesništva (v kapitalizmu in ob njem), ki sta se radikalno izoblikovali s pojavom dveh, verjetno za usodo poezije v moderni prelomnih zbirk, izdanih v sredini 19. stoletja in prej (v Heinejevem primeru), kar je pozorno registriral tudi Walter Benjamin. To sta Baudelairove "Rože zla" in Heinejeva "Knjiga pesmi", zbirki, ki sta doživeli izjem odmev pri najširši publikii in ki označujeta dvojce tako vsebinskih kot formalnih "variant" sodobnega pesništva. Dosežki Baudelairove poezije z njenimi alegorizmi, arabeskami in jezikovno "magijo" namreč v kasnejšem razvoju evropske poezije vsaj deloma utemeljujejo usmeritev v evropski lirični hermetizem in radikalizem oblik pesniške govornice, ki se stopnjuje v "delu" na jeziku, njegovi zvočnosti in znakovnosti. Pri tem mislimo na številne pomembne, toda med seboj bistveno razlikujoče se avtorje od Rimbauda, Mallarméja in Arpa do Wittmana, Rilkeja, Trakla ali tudi Paula Celana, katerim pa je vendarle skupno, da je njihova poezija izgubila stik z živim auditivnim sprejemanjem in našla svoje "priežališče" v tiskani knjigi in svoje dopolnilo v kritiški tekstualni produkciji 20. stoletja. Njej nasprotna pa je gotovo "heinejevska" usmeritev, ki ni obsedena od strahu pred nazadovanjem v smislu ezoterične moderne in njenih ekskluzivnih novosti in ki nadaljuje z iskanjem najintenzivnejših zvez med njenimi sprejemniki oziroma poslušalci in pesniško pevnostjo in jasno sporočilnostjo. Gre za stališče, da je za poezijo pomembnejše, da je brana in neposredno poslušana, kot pa da je samo tiskana, pregnana

v knjigo in svet njene usode. Ta usmeritev je v 20. stoletju mnogo redkejša, čeprav je dragocena in smiselna. Jasno je, da mislimo predvsem na B. Brechta in v novejšem času na takšne samosvoje avtorje kot so npr. A. Mitchell, Bulat Okudžava, Bob Dylan ali pri nas Ervin Fritz.

O možnostih pesniške prakse 20. stoletja pa bomo skušali razmišljati v kontekstu izziva Benjaminovega "Baudelaira", čigar osnovni motiv je spoznanje o antilirničnem značaju tehniške, industrijske in kapitalistične moderne in alegoričnih odgovorih pesnikov samih na nastali položaj. To je problem smrti tradicionalne auratične, simbolične lirike in hkrati vprašanje možnosti njenega postestetskega alegoričnega, emblematičnega in defetižiranega rojstva.

W. Benjamin začenja svojega "Baudelaira" z ugotovitvijo, da je meščanski razred ustavil naročila tržno neeficientni liriki in da je pri pesnikih v tistem času ležal tabu nad prihodnostjo razreda, ki bi lahko nadomestil ustavljeno dotiranje poezije ter da je nastopila kriza tradicionalnih "mecenskih" razmerij pesniške vnanje ekonomije oziroma reprodukcije. Gre za problem večplastnosti groženj in onemogočanj tradicionalne, auratične lirike v sodobnem kapitalističnem družbenem okolju, kajti Benjamin reflektira tudi radikalne transformacije v psiho-socialni recepciji poezije kot tudi vplive tehnološke in znanstvene revolucije na oblike umetniške proizvodnje. To je svet, v katerem je postala pripoved, polna razumljive sporočilnosti in hkrati sledov subjekta, pripovedovalca na njej, zamenjana z informacijami in senzacijami, ko je torej nastopila radikalna zakrnitev posameznikovega izkustva. Hkrati pa so bili tudi umetniki sami prisiljeni pripoznavati trg (tržno zakonitost, konkurenčni boj) kot objektivno instanco. O Baudelairovem mestu v okolju moderne je zato zapisal W. Benjamin pomenljivo misel: "Tržni medij ... je pogojeval produkcijo in tudi način življenja, ki se je zelo ločil od življenjskega načina prejšnjih pesnikov. Baudelaire je bil prisiljen zahtevati čast za pesnika v družbi, ki je ni več podeljevala nikomur."(1)

Politično mesto lirika v radikalno spremenjenem okolju moderne je v bohêmi, ki stalno računa tudi z literatom (mišljeno v smislu Marxove raziskave o "Družbi 10. decembra v "18. brumairu Luisa Bonaparta"). Gre za stališče radikalnega utopizma in revolucionizma — blanquijskega tipa. Cilj bohêmov je akcija poželenja (magičnega početja), ki, prisposodno, ne da bi se zaustavila, teče mimo organskega, procesualnega zgodovinskega sveta. To je abstraktno razumljeni "poetični" ustvarjalni princip, ki je smoter sa-

memu sebi in hkrati čisto drugemu novega in ki izstopa iz celovitosti dela, njegovih objektivnih pogojev in organizacij. Gre za absolutno negativnost, ki praktično prerašča v vero utopičnega bohémstva; slednje se v skrajni konsekvenci odreče delu, objektivnosti in konča v dandizmu snoba.

To dejstvo ima daljnosežne posledice. Ali je umetniški revolt — prenešen oziroma prelit "na cesto", v konkretno socialno dejanskost — resnično mogoč le kot estetska, utopična, imaginacijska, sanjska in bohémska paralela radikalnega revolucionizma, deklasiranega anarhizma, nihilizma, političnega utopizma, torej kot "alkemijski", iracionalni upor? Je utopija mesto in revolucionizem praksa slehernega umetniškega revolta, ki stremi po zunajestetskem udejanjanju?

Benjamin pa ni reflektiral samo socialno-politične konsekvence svoje meščanske emancipacije lirikov ob pretrganju mecenskih in fevdalno-služnostnih razmerij, temveč je posebno pozornost posvetil tudi samim pesniškim "odgovorom", torej razsežnosti estetskih alternativ. Njegov problem je bil, kako je mogoča nova poezija novega, spremenjenega sveta in — na drugi strani — ali so obstajale intenzivne zveze med liriko preteklosti in njeno družbeno stvarnostjo v neki razvidni, estetski in socialno integrirajoči obliki.

Benjaminovo daleč najbolj popularno delo je "Umetniški proizvod v času, ko se ga lahko tehniško reproducira". Ta tekst, napisan kot eruptivni operacionalistični odgovor na izziv fašistične umetnosti in njene estetike radikalno odpira problem množične in eksoterične postetstetske umetnosti, utemeljene na novih preverljivih tehnikah in novi psiho-socialni senzibilnosti 20. stoletja. S pojmom postetstetske umetnosti mislimo — v kontekstu dosežkov Benjaminovih estetskih raziskav — na tiste oblike umetniške produkcije, ki se ne utemeljujejo več na razsežnostih, konstantah in premisah tradicionalne estetike in poetike, torej na načelih ezoteričnega, auratičnega, oddaljenega, skrivnostnega, večno-vrednega, simbolnega, enote v mnogoterosti, genialnega in predvsem lepega. Postetstetska umetnost je v okviru Benjaminovih analiz še posebno postauratična, torej umetnost, ki izhaja iz pravice posameznikov do sodobne umetniške produkcije in reprodukcije in ki tudi ni utemeljena na metafizičnem pojmu lepega.

Sorodni problem kot ga predstavlja možnost postetstetske, racionalno verifikabilne in eksoterično reproducirajoče se umetnosti v omenjeni študiji "Umetniški proizvod" pa se je pojavil pri Walterju Benjaminu že zelo zgodaj v okviru t.i. "estetike alegorije" iz njegovega zgodnjega dela "Izvor nemške žaloiigre". Prav estetika alegorije je tudi tisto teoretično jedro, ki omogoča razumevanje umetnostno-teoretične problematike Benjaminovega "Baudelaira" in ki hkrati tudi omogoča prehod k razumevanju nekaterih osnovnih dilem sodobne poezije 20. stoletja.

K jedru Benjaminovega razumevanja alegorije pridimo najprej z informacijskim ekspliciranjem sorodne

postative problema alegorije pri Ernstu Blochu in z navedbo značilne koncepcije H. H. Holz, ki neposredno sledi Benjaminovi rešitvi problema. Za Blochovo teorijo je značilno, da alegorije ne razkrivajo utopične identitete vsega bivajočega s samim seboj, temveč so zgodovinsko posredovane slike nečesa drugega, ki se še ni zgodovinsko predstavilo in udejaniilo. Medtem ko "meri" simbol na zadnjo identiteto, kjer naj bi se manifestiral zgodovinski proces v najsrajnejši enotnosti, so alegorije figuracije drugega znotraj zgodovinskega procesa samega. H. H. Holz pa je v naslednji značilni sodbi razkril jedro fetišiziranega simbolnega umetniškega dela: "Če se mislijo resnično, lepo in dobro kot konvergentni, celo identični, prevzame umetniško delo v neki sublimirani idealistični obliki vlogo kulturne podobe: postane bivališče ali simbol ... "Višje sile", bodisi da je mišljena kot platonska ideja, svetovni duh ali neskrita bit."(2) Tako Blochu kot Holzu je skupna predvsem kritika simbolnega umetniškega dela, njegovih metafizičnih konsekvenc in hkrati zvez z dejanskostjo, družbenim in individualnim. Simbolični značaj umetnosti namreč pomeni, da simbolizira umetnost neko od sebe drugačno (in običajno) višjo obliko resničnosti, da je torej le posrednik ali reprezentant nečesa, "kar ni ona sama". Takšno spoznanje pa seveda omogoča ključ za razumevanje Benjaminove določitve alegorije, ki se oblikuje predvsem v nasprotju do simbola in njegovih metafizičnih in socialnih implikacij.

Simbol je v kontekstu Benjaminove estetike alegorije mišljen kot osrednja kategorija klasične in pred-klasične umetnosti ter seveda stalna predpostavka klasicizma in neoklasicizmov. Pomeni eksplicitno vključitev umetnosti v obvezujoče odnose različnih ideologij in zatore njeno utemeljitev na metafizičnem občem, ki združuje v svoji identitetni strukturi (moralno-praktične, teoretske in estetske sfere) tudi lepo. Prav prek lepega, ki je vsakič definirano v kontekstu metafizičnih zahtev po resničnosti bivajočega, dosega umetnost svojo zvezo z metafiziko in hkrati z njenim družbenim nosilcem: vladajočim razredom, gospostvom identitete in forsirano "ustreznega".

Alegorija, ki že po svojem prvotnem pomenu meri na drugo, je vse drugo kot simbol sam. Alegorična umetnost se nahaja — po Benjaminovih besedah — onstran kategorije lepega, kajti narava in zgodovina se ne izkušata v aspektih dovršitve in zrelosti, temveč kot potek nezaustavljivega propada. Alegorija računa tako s svetom, ki se nahaja v stanju "izgona iz raja", torej s svetom trpečnega, posamično-ireduktibilnega, neuspelega, toku iztrganega, smrti zapisanega, negativnega. Paradigma za potek razpada oziroma negativnost zgodovine na nivoju estetskega je alegorija kot oblika, utemeljena na izgubi videza, na padcu identitete, na šoku individualnega doživetja moderne. Dejanskost umetniškega, ki je utemeljena na svojski "optiki" rušenja zavesti o zgodovinskem kontinuumu, njegovi enotnosti, uspešnosti in idealnosti je bila najprej prisotna v baročni žaloiгри in baroku samem, kjer je radikalno

nastopila zavest o smrti videza dovršenega, uspelega.

Za naše razmišljanje o sodobni poeziji so seveda pomembnejša Benjaminova stališča o Baudelairevi liriki kot pesnjenju, ki je utemeljeno na doživetju razpadanja in izginjanja aure, ki pomeni Benjaminu predvsem sinonim za umetniški videz, njegovo ezoterično lepoto, enkratnost, izvirnost, skrivnostnost in oddaljenost. Bistvo alegorije, opazovano s strani klasicistične estetike simbola, je v pomenski odprtosti in nedoločenosti alegorične metafore. Alegorija je znak neidentičnega, ki se povnanja v nedoločenosti drugega in ne v enotnosti in identiteti, na kar — nasprotno — meri simbol. Alegorija na nivoju pesniškega jezika zato izraža izkustvo zgrešenega, nespravljivega, podjarmljenega, žalostnega, torej negativnega, evidentnega v svoji konfrontaciji s smrtjo, naravno zgodovino in povnanjenega v obliki posamičnega in posebnega odlomka, "okruščka", "monade".

Tem problemom je še posebno posvečeno Benjaminovo delo "Zentralpark", fragmentarična teorija alegorije in sveta propadanja aure. Problem alegorije namreč povezuje Benjamin izključno z liriko in ne z možnimi oblikami metamorfoz umetnosti v 20. stoletju, torej s pesniškim svetom onstran aktualistične nadrealistične eksoteričnosti ali tehniške reproduktivnosti. O Baudelairevi alegoriji je zapisal: "Veličanstvo alegorične intencije: Uničenje organskega in živega — ugasnitev videza. Najvišje označujoče mesto, izraženo z očaranjem, ki ga naredi na njem naslikano teatersko ozadje, je ponovljeno. Odpoved čaru daljave je odločujoči moment v Baudelairevi liriki."(3) "Baudelaireova alegorija nosi — v nasprotju z baročno — sledove srda, ki je bil potreben, da bi vlomil v ta svet in položil njegove harmonične tvorbe v razvaline."(4) "Izdrtje reči iz njihovih običajnih zvez — kar je normalno pri blagih, kadar se jih razstavlja — je za Baudelaira zelo značilen postopek. Ujema se z uničenjem organskih zvez v alegorični intenciji."(5) "Tisto, z alegorično intencijo zadeto, se je izločilo iz življenjskih zvez: razbilo se bo in hkrati ohranilo. Alegorija se trdno oklepa razvalin. Nudijo podobo odrevenelega nemira."(6)

Razvaline, odlomek, odreveneli nemir, omrtvičeno, izdrto iz časovnega kontinuuma pomenijo Benjaminu edini ustrezeni predmet umetniških postopkov, kolikor merijo na resnično in na rešitev umetniškega dela kot posamičnosti in posebnosti iz sfere videza lažnega občega, absolutne totalitete same. Kajti z Benjaminom in estetiko "frankfurtske šole" sploh se začinja radikalni odmik od zahtev lepote k zahtevam umetniške resnice, tudi za ceno destrukcije lepega in njegovih razsežnosti. Lepota je po Benjaminu mogoča le kot videz uspele totalitete, medtem ko se resnica lahko ustrezno pojavlja le kot odlomek, individualizirani drobci, "monadna" zaustavitev procesa sveta. Če parafraziramo naslov znane zadnje Fritzove zbirke, lahko rečemo, da gre za prehod od pesmi sveta k okruščkom sveta kot pesmi.

Alegorična lirika torej predpostavlja vsebine in oblike osvobajanja skozi medij estetskega samega. Gre za defetišizacijo estetskega znotraj sveta umetnosti, konkretno alegorične lirike, ki pa ne rešuje nekaterih problemov fetišev samega kulta umetnika, močne in dejanske "umetniške menežerije", skratka pervertiranega konteksta estetskega, ki stalno reproducira oblike dandizma, bohémstva, ezoteričnosti, lažne avtonomije in karantenskosti umetnosti. Revolucionarni elementi v takšni poeziji torej še ne vključujejo revolucije pesniškega okolja samega in emancipacijo pesnika — človeka. Tudi Baudelaire sam je pisal o pesniku, ki si je ponovno nadel aureolo in zapadel avtonomiji estetskega ezoteričnega, ekskluzivnega, elitnega. Alegorija je jedro literarne moderne, vendar vključuje le posredno pot v eksoterično množično kulturo. Mislimo na tiste implikacije sodobnega šokantnega doživljanja sveta književnosti, ki zahtevajo stališče, spor, svojski literarni odgovor, novo umetniško delo. Ne naključno se "Rože zla" začenjajo s pesmijo "Bralcu". Baudelaire ni več lirik — pevec, kar je bil še Lamartine, temveč že ezoterik-alegorik, ki skuša rešiti napredek poezije pred njeno napačno ukinitvijo v množični recepciji, kakršno je v njegovem času zahteval od svojih bralcev — klientov — volilcev lirik in politik Victor Hugo.

Omenili smo že, da je eno osnovnih in vsekakor revolucionarnih Benjaminovih spoznanj teza o antiliričnem značaju moderne. Ta moment je pozorno zaznal tudi T. W. Adorno v svojem razmišljanju o liriki in družbi ("Beseda o liriki in družbi"), kjer je zapisal: "Čimbolj naraste premoč družbe nad subjektom, toliko mučnejši postane položaj lirike."(7) To seveda drži v kontekstu ezoterične moderne, ki skuša rešiti antinomično avtonomijo estetskega napram družbenemu, empiriji sami. Res pa je tudi, da ta Adornova teza ni utemeljena v območju "sociološkega ekvivalenta" naivno-realističnih paralel med družbenim in pesniškim, temveč odkriva krizo lirike z družbenim razbitjem ekskluzivnosti in preciznosti jezika, skratka z nastopom žargonov kot represivnih in institucionaliziranih meščanskih jezikov. Lirskemu subjektu je namreč s krizo jezika odtrgana narava, materija dejavnosti sama.

Seveda pa se nam pogled na usodo poezije v sodobnosti razkrije v bistveno drugačni luči, če jo mislimo iz konteksta Benjaminovega spisa "Umetniški proizvod" kot tudi iz same dejanskosti postopkov konkretne poezije kot tudi pesniških sintetičnih besedil, produciranih z računalniško kombinatoriko. To sta usmeritvi, ki sicer dolgujeta svoj nastanek že sami negaciji ezoterične poezije skozi tradicionalni medij pesniške govornice same (npr. Mallarmé), vendar pa pomenita tudi svojsko defetišizacijo pesniškega sprejemanja in desublimacijo lirika — umetnika — človeka samega. Gre za prehod v množično, preverljivo, diskurzivno umetnost, ki je eksoterično dostopna in tudi subverzivna do vladajočih elitizmov in kulturnih monopolov. Jasno pa je, da ti procesi še ne pomenijo popolnega in uspelega udejanjenja vseh odtujitvenih aspek-

tov tradicionalne lirike, prav tako pa se stalno reproducirajo tudi objektivne družbene potrebe po liriki moderne, bodisi v smislu ezoteričnega napredka poezije pri Paulu Celanu, bodisi kot svojska rešitev pesmi pred komercialno stereotipno popevko pri Bulatu Okudžavi. Priložnost za sodobno pesniško prakso je vsekakor v tistih transformacijah pesniške govorice, ki se skušajo vključiti v prostor defetižiranega racionalnega jedra lirike in poezije sploh kot tudi v tistih postopkih destrukcije odtujitvenih aspektov evropske poezije in njenega okolja, ki vodijo v smer kombinatorično-diskurzivnih produkcij in reprodukcij konkretne in sintetične poezije. Prav Benjaminova umetnostna teorija je kot prva anticipirala takšen razvoj.

Vendar pa je tu potrebno omeniti še nekaj, namreč relativno majhno aplikabilnost dosežkov tehniške moderne 20. stoletja za produkcijo in reprodukcijo pesniških besedil. Po Walterju Benjaminu kot novum v umetniški distribuciji pripoznana tehniška reproduktivnost, ki je omogočila film in fotografijo kot umetnost in hkrati pripomogla k masovnemu širjenju slikarskih in glasbenih stvaritev, je poeziji in književnosti prinesla bore malo, kajti konec koncev je večji del novoveške literature tako ali drugače že tesno povezan z gutenbergovsko reprodukcijsko civilizacijo. Morda bi v tej zvezi omejili le nove tehnike fotokopiranja, ki omogočajo "samozaložniško dejavnost" takorekoč slehernemu ali pa nove tiskarske tehnike, barvni in vertikalni tisk, ki tudi botrujejo likovnosti in materialnosti konkretne oziroma vizualne poezije. Posebno produktivnost in izrazito novost omogoča verjetno šele uporaba računalnika, vendar pa je zaenkrat takšna dejavnost dostopna izraziti manjšini, prav zaradi danes še vedno relativne nedostopnosti stroja, kompjuterja samega.

Takšna dela na tehniškem napredku predvsem materialnosti oziroma znakovnosti poezije pa so pomenljiva predvsem za avtorje, raziskovalce, eksperimentatorje in kritike. Publika se lahko konstituira le s tem, da sama postane avtor, producent, kajti jedro novega estetskega odnosa je skoncentrirano le na eksperimentalni in kombinatorični odnos avtor—stroj—tekstualni proizvod. Takšno poezijo se torej ustrezno sprejema le, kolikor se jo producira.

V nasprotju z delom na tehnološkem napredku poezije, na uporabi in razvoju njenih novih produkcijskih sredstev, ki pa vodijo do relativno omejenih rezultatov, pa se morda odpira možnost za nadaljnji obstoj poezije prav z delom na napredku njenih tem in metaforike. Videti je, kot da se odpirajo perspektive za nadaljnji obstoj pesniške govorice tudi skozi iskanje poti naprej od najvišjih dosežkov evropske poezije npr. Mallarméja, Rimbauda, Rilkeja, Eliota, Pounda, Lorce, Trakla, Majakovskega ali Artauda. Odločiti se bo morala med še ne imenovanim in še ne zvenečim, molkom in krikom novega veselja in nove bolečine. Kot da je še vedno problem napredek v nepredvidljivem, kombinatoričnem, ritmičnem, pa tudi v novem stopnjevanem veselju, bolečini ali lepoti?

Opombe:

- 1 W. Benjamin, *Gesammelte Schriften I. 2* (doslej skrajšano WBGS), s. 665
- 2 Hh. H. Holz, *Vom Kunstwerk zur Ware*, 1972, s. 217
- 3 WBGS I. 2, s. 669, 670
- 4 WBGS I. 2, s. 671
- 5 WBGS I. 2, s. 670
- 6 WBGS I. 2, s. 666
- 7 T. W. Adorno, *Noten zur Literatur I*, 1973, s. 83

HÖLDERLIN IN MARX PESNIŠTVO, REVOLUCIJA, ZGODOMNA

Jovica Aćin

Če obstaja *praksa*, za katero bi lahko rekli, da — implicirajoč v jeziku sestavljeni splet nezavednih, subjektivnih in družbenih odnosov v nenehnem gibanju — izpolnjuje v subjektu nekaj podobnega tistemu, kar politična revolucija počne v družbi: ruši in gradi, zasužnjuje in osvobaja, razpolavlja in preureja, potem je to predvsem literatura. In kolikor so že bila zaradi tega močna in vztrajna prizadevanja ezoteričnega in skorajda obupnega esteticizma po eni strani, ali sociologistične, formalistične in v zadnjem času celo psihologistične dogmatike po drugi, je nemogoče dušiti vprašanja, ki neogibno predpostavljajo, da je treba literarno prakso doledati v političnem horizontu, ter ločevati in zadrževati še naprej prepadne tokovnice, v katerih se stekajo zgodovina, subjekt in jezik, v "nenevarnem" stanju pod zemljo in jim ne dovoljevati, da bi s pomočjo "irigacijskih sistemov" metafizike naravno brizgnili na površje, zmočili prah, ki nam grozeče zasiplje oči in razkrili neznane blagodati živih in životvornih tal.

Potemtakem je razlaganje literature v perspektivi zgodovine, če že ne edini obstoječi pristop, prav gotovo med najbolj smotrnimi in najbolj daljnosežnimi. Dvomiti v njegovo umestnost in odločilnost je znamenje izneverjanja vsega, kar naredi literaturo za bistveno sestavino človeškega življenja, za znamenje slabosti in nemoči človeške podobe, da bi bila zgodovinska v vsakem trenutku svoje ustvarjalne usode. Kajti sleherni kompromis nas zaznamuje in vsak umik velja svobodo. Literarni govor preživlja šele z intervencijo v materiji zgodovine, ob nenehnem preskušanju svojega mesta v njej. Toda zanesljivo je, da to mesto ni varljivo, kakor bi si konzervativna zavest želela, podobno tistim Zeuksisovim majskim češnjam, ki jih naivni vrabci niso mogli razlikovati od pravih. Zaradi tega nameravam razložiti neko usodo tega mesta.

1.

V južnonemškem mestecu Tübingenu, v gostoljubni hiši mizarja Zimmerja, na obali danes že klasične reke, po kateri so, sodeč po starih bakrorezih, pluli plemeniti labodi, je Friedrich Hölderlin preživel zadnjih šestindeset let svojega življenja. Blazen, v stolpu, z glasbo, na sprehodih, ob zapisovanju pesmi in odlomkov, katerih močni jezik je omogočal in preseagal domnevno bolezen, s pronicanjem v skrivnostno jasnovidnost, pred katero je najpogosteje lahko samo molčal in jo doživljal. Nekega dne, bilo je mogoče leta 1840 ali nekaj pozneje, je Lotta, mlajša mizarjeva hčerka,

pripeljala k Hölderlinu mladega moža in ga predstavila kot novinarja in urednika pri *Rheinische Zeitung*, tudi on da piše pesmi in je veliki častivec poezije gospoda bibliotekarja, se pravi, Hölderlinove. Glede na to, da je slišal, da je gospod bibliotekar, tako kot on sam, veliki kadivec, mu je mladenič prinesel zavitek tobaka kot darilo, sicer znamko, ki izvira od "roparske angleške svojati", vendar pa gre za "najboljšega in najbolj prijetnega" od vseh, kar jih je. Ko sta bili pipi napolnjeni in sta oba potegnili nekaj debelih dimov, je gost med smehom spregovoril: "Srečanje z vašim pesništvom, predvsem pa s *Hiperionom*, je razneslo v prah moje lastne pesniške poskuse. Pred takšno svetlobo, takšno jasnovidnostjo se je morala moja pisarija razleteti v nič." Govoril je zmeraj hitreje, kakor v želji, da mu ne bi kaj ušlo, kar bi lahko ostalo zamolčano. Prizadejali ste mi veliko trpljenja, najbolj spoštovani. Na lepem sem sprevidel, kako je bilo vse tisto, kar sem imel za vrhunsko poezijo, pravzaprav ustvarjeno na mescu, same prazne besede in prenapenjanja. Zlahka sem obžaloval, kar je utonilo v onstranstvo in se razblinilo in se skušal potem na novo zbrati. V uničeni vsesvetosti je bilo treba ustoličiti nove bogove..."

Po teh besedah se je Hölderlin, sledeč nekemu notranjemu ginanju primaknil bliže k obiskovalcu, ta pa je nadaljeval s še bolj napetim glasom, skoraj zamolklo: "Če so bogovi nekoč bivali nad zemljo, so se zdaj preselili v njeno središče. Ukinjeno je neskončno in nadomeščeno s končnim in stvarnim. Vam se je celo posrečilo, da s povzdignjenim pogledom odrazite (spiegeln) celotno epoho. Tudi sam sem s tem namenom študiral filozofijo in pravo, raziskoval pogoje, v katerih ljudje živijo. Ko sem se poglobljal v materialno zasebno pravo, sem videl krajo in grabež, izdajo in zahrbtne umore in spoznal sem, kako si naš družbeni sistem ravno po zaslugi tega zagotavlja svoj blišč. Na krvi in kraji..."

"Živim že na valu smrti, vsak hip me je vse manj," je spregovoril pesnik, kakor da se je sredi neke misli odločil, da jo bo nadaljeval na glas. "In dosti truda me stane, da se obdržim; ne tako hitro, počasneje..."

Mladenič je nadaljeval počasneje in skandiral: "Samo dve poti sta prehodni za pripravo radikalnih sprememb. Prva pot je analiza konkretne zgodovinske situacije. Druga pot je vizionarsko oblikovanje najgloblje osebne skušnje. Ni vaša pomanjkljivost, da ste pol stoletja poprej opisali neogibnost obrata, ne kot znanstveno zasnovanega, ampak kot mitološko slutnjo, jasnovidnost..."

V stolpu so se ta čas, ko mu je v sluhu zvenel glas

neznanca, odpirale razpoke, ki so Hölderlina spominjale na grško vojno za svobodo. Obiskovalec je pesnika prosil za dramo, ki bi jo objavil v svojem časopisu, slišal je, da jo je svoj čas napisal in da je njena tema oborožena vstaja. Hölderlin se ne spominja, a išče in na polici prevrača liste, ki letijo. Mogoče gre za dramo o Spartaku ali Babeufu, o nekem, ki mu je bil pesnik "blizu v zvezi enakih"...

A poslušajmo še besede, s katerimi je mladenič končal svoj obisk: "Ko ste začeli vaše delo, še ni bilo nikogar, ki bi se mu mogel resnično odzvati. Nemogoče je bilo, da bi posameznik razpredel celotno zadnje predivo... Nihče si ni drznil, da bi demokratični temelj odkril v proletarski prvini..."

Tako nekako in na kratko je potekal ta nemi govor in ni težko prepoznati, kdo je bil Hölderlinov sobesednik: mladi Karl Marx.

Po Marxovih besedah Hölderlinu se torej pesništvo in materialistična analiza zgodovine z njeno konkretno razredno logiko stikata v povsem določeni točki: v pripravi spremembe. Oba imata isto vlogo in enako vrednost na obzorju revolucije. Glede na to, da je že nedvomno, da je Marxovo delo mišljenje revolucije, tudi ni vprašljiva njegova trditev, da "analiza konkretne zgodovinske situacije" utira pot revoluciji. Toda kako je s poezijo, s tem "vizionarskim oblikovanjem najgloblje osebne skušnje"? Na kaj neki je mislil Marx, ko je govoril o poeziji kot o "drugi poti"? Brez dvoma ne gre za poezijo kot poezijo, za vsako poezijo, ampak edino za tisto, ki je "vizionarsko oblikovanje najgloblje osebne skušnje". Ali še bolj nedvoumno: ko je govoril o *Hiperionu*, je meril Marx ravno na Hölderlinovo. Hölderlinovo pesništvo "odraža" celotno epoho, ker nosi v sebi revolucionarni naboj, ki to epoho določa, ker je v njem govor tistega, kar je pesnik znal "najgloblje skusiti" v svojem življenju. Toda katero "skustvo" spregovori v Hölderlinovem delu? Marxove besede je treba razumeti konkretno in jih je treba interpretirati iz samega dela, o katerem govore. Njihov izvir ni splošno in abstraktno mesto o tem, da poezija deli usodo svojega časa: če je ta revolucionaren, o tem brez izjeme priča tudi poezija. Če Hölderlinovo pesniško delo ni bilo "ustvarjeno na mescu", na podlagi česa potem lahko potrjuje določeno resničnost Marxovih besed? Ali če to vprašanje pogledamo z druge strani: kaj nam jamči, da je Hölderlin razumel Marxa? Celo ni bil v dilemi, kakor tudi sam Marx ne, pred možnostjo, da je nekoč napisal tudi dramo o oboroženi vstaji.

2.

Ne pričakuj preveč od tistega, o čemer se do nedavnega nobeden ni niti najmanj drznil, celo slutiti ne. Zato bi zadoščalo, da na tem mestu opozorimo na zalog, ki postavlja kot neogibno to, da Hölderlinovo delo razlagamo tudi drugače od tistega, kakor so nas navadili.

Dva Hölderlinova verza iz zapuščine, ki se na svoj način odzivata na Marxove besede o "dveh poteh",

Umetnosti se uči v življenju, a življenju v umetniškem delu,

*Če enega dobro poznaš, boš drugega tudi poznal.** kakor da neposredno označujeta celotno njegovo delo. Iz katerega življenja je potekalo in kakšnega življenja v njem se lahko naučimo? Tudi to vprašanje ima svoj konkreten ključ. Status konkretne in njegove skušnje v pesniškem jeziku mogoče predstavlja najradikalnejšo razmejitev, na kateri se hkrati oblikuje notranja in vnanja usoda nekega dela, njegova sodobnost in vsečasnost. Tako izjemno prefinjen brivec, kot je Walter Benjamin, je v Hölderlinovih pesmih odkril posebno, kakor na drugi stopnji, preobrazbeno ponavljanje konkretnega v abstraktnem. Celo tam, kjer je Hölderlin na videz najbolj abstrakten, kjer je njegova beseda povzdignjena nad svetom, odkrivamo zemsko podobo konkretnega, edinstveno povezano z življenjem. Tako je Benjamin v eseju o dveh Hölderlinovih pesmih *Pesnikov pogum in Sramežljivost*, dalekosežno označil tisto, za kar ni točnejše formulacije: "Nenavadno je, kako se na mestu, kjer je ljudstvo vendarle označeno na najbolj abstrakten način, vzdiguje iz notranjosti teh verzov povsem novo obličje najbolj konkretnega življenja."

Lahko bi dejali, da so obstajala za Hölderlina samo tri "obličja najbolj konkretnega življenja". In vsa tri je globoko izkusil. Hölderlin, zanesenjak, v ustvarjalnem pomenu besede, nad antično Grčijo, se je v opevanju "svetega srca ljudstva" predajal nepokornemu življenju Grkov ter ga neprestano oživiljal v sredini, ki je bila v danem trenutku tako malo svobodomislena. Potem nemogoča ljubezen do Susette Gontard. In na koncu revolucija. Če je v osebi svoje ljubezni videl grško bitje (ko je prijateljem kazal Susettin obris, je pri tem vzklikal: "Prava Grkinja!"), je v Grkih lahko videl obrat revolucije, po kateri je hrepenel. Marxove besede so ga motivirale, da se je spomnil grških bojev za svobodo. Če verjamemo Benjaminu, je ljudstvo, o katerem poje pesnik, njegovo ljudstvo v "novem obličju najbolj konkretnega življenja". In tako je bila od treh velikih Hölderlinovih doživetij revolucija najodločnejša. Skoz njeno zrenje so potekale tudi niti ostalih dveh.

Ko so se šele v šestdesetih letih našega stoletja pojavile prve resnejše ideje in interpretacije Hölderlinovega dela s stališča revolucije, je bil to nazadnje tudi prelom z metafizično-meščanskim tabujem, katerega so z izključevanjem njegovih političnih implikacij in socialnega ozadja iz vseh mogočih razmišljanj o tem pesništvu, vsiljevali raznovrstni filološki, literarnozgodovinski in duhovnoteoretični pristop. Dolgoletni francoski raziskovalec Pierre Bertaux je bil prvi: ko je v

**Lern im Leben die Kunst, im Kunstwerk lerne das Leben, Siehst du da eine recht, siehst du das andere auch.*

svojem razlaganju Hölderlinovega dela nastopil z neovrgljivimi argumenti, je izhajal iz revolucije kot najodločilnejšega doživetja in na sistematičen in impozanten način pokazal, kako se ona preko Hölderlinovega odnosa do jakobincev konstitutivno vključuje v samo pesniško snov.

Francoska revolucija iz leta 1789 je brez dvoma že ob njeni prvi obletnici dosegla in pretresla mladega, dvajsetletnega tübingenskega študenta in posejala v njem, kakor se temu patetično pa ne tudi prazno reče, seme svobode. S Heglom in Schellingom, sobnina tovarišema na tübingenskem bogoslovju, je Hölderlin ostro razpravljal o revolucionarnih dogodkih, se pogovarjal celo z očividci, poslušal novice in zbiral podatke. Ni brez razloga prav v tistem času tedanji württembergški vojvoda ostro grajal rektorja zaradi "demokratskega in anarhističnega vzdušja" na inštitutu. Leta pozneje, ko je bil že hišni učitelj, je bil skupaj s svojim nenavadnim prijateljem Sinclairom, kot dovoljujejo domnevati nekatere sledi, zapleten v "zaroto", katere cilj je bil preobraziti Nemčijo v republiko. Tudi njegovo blaznost je medicinsko povsem koherentno mogoče razlagati kot "beg" in svojevrstno zaščito pred preganjanjem. Ona je mogoče samo "zadnji genialni korak" nesojenega začetnika revolucije, njenega himničarja, ki se je rajši umaknil v nemo "temo", ki je še bolj spodbudila sijaj pesniškega jezika, logiko resnice, ki se izmika meščanskim metafizičnim zakonitostim, namesto da bi se odrekel svojemu revolucionarnemu in obenem živlensko umetniškemu prepričanju. Bil je "sin svojega časa", vendar se ni podredil nobeni avtoritarni vrednoti tega časa; svojega dela ni pisal v senci kakega mogočnega Očeta. Za razliko od mladostnega prijatelja Hegla, ki se je priklonil Državi-Očetu, je Hölderlin za zmeraj ostal predan tübingenskim vročicam, v katerih je pisal *Hiperiona*, in bil podoben Empedoklesu iz njegove drame *Empedoklova smrt*, o katerem pravi: "Tako je Empedokles, sin svojega neba in svojega časa, svoje domovine, sin velikega dialoga narave in umetnosti, v katerem se vse pojavlja pred njegovimi očmi; mož, v katerem so se protislovja tako globoko združila, da so v njem postala eno... Tako je Empedokles, kot rečeno, rezultat neke dobe in njegov značaj kaže na ta čas tako, kot iz njega tudi izhaja... In tako je moral postati žrtev svojega časa... Tako se v njem individualizira njegov čas." Ko je Marx nagovoril Hölderlina, je moral vedeti, da govori z Hölderlinovim Empedoklesom. Še več, zadošča samo skrbneje premisliti situacijo, ki jo Hölderlin opisuje v *Empedoklovi smrti* in že lahko brez dvoumljenja ugotovimo, kako ta v nobenem pogledu ne ustreza stanju, kakršno je vladalo na Siciliji v petem stoletju pred Kristusom. Drama v resnici nudi pravo zgodovinsko situacijo umetnika in intelektualca Hölderlinovega časa, le da je preoblečenega v grška oblačila. Ogradje drame je vprašanje: kaj naj stori človek, da bi tisto, kar je neogibno, postalo mogoče. Ni imel v mislih samo pesništva, ko je pesnik odgovoril z besedami, na katere

se je od njunem srečanju tudi Marx odzival: "Kolikor smo le mogli, storili smo". To je bilo pravo geslo, od katerega je Marx krenil naprej, prepričan, da nobena žrtev ne sme biti zaman, najmanj pa tista, ki pripravlja pot spremembi.

Bertaux nastopa s trditvijo, da je bil Hölderlin jakobinec. Razume se, da ni bil jakobinec v "zgodovinsko-tehničnem pogledu", namreč član "Jakobinskega kluba", znanega v času francoske revolucije. Hölderlina je treba uvrstiti med "jakobince" v širšem političnem pomenu te besede: "jakobinec" kot zagovornik idealov, katerih gesla so vodila revolucijo: svoboda, enakost, bratstvo (liberté, égalité, fraternité). To pomeni, da je bil Hölderlin radikalnega republikanskega prepričanja, borec proti konzervativizmu, monarhiji in cerkvi, borec za človeške pravice. Da bi bolje razumeli sredino in trenutek, katerih žrtev bo Hölderlin postal in jih individualiziral v svoji usodi in v usodi svojega dela, recimo samo to, da so, še predno je prišel v Nemčijo pojem "jakobinec" v obtok, kakšne državi nevarne "subjekte" v latinskem upravnem jeziku tübingenskega bogoslovja imenovali *democrata*. Ni dolgo trajalo pa je beseda "jakobinec" pridobila status psovke, žaljivke in tisto najhujše, že sama je zadoščala, da bi bil nekdo denunciran.

Razume se, da se Hölderlinovo pesniško delo, kakor tudi vsako resnično delo, pričanja tam, kjer končujejo vsi mogoči dokumenti o njegovem življenju. In vendar, če ti dokumenti niso zmeraj zadostni za pričevanje o značaju nekega dela, so kljub vsemu napolnilo za mogoče branje, ki bo šele dokazalo, v koliko je samo upravičeno. In res, v srečanju s samim delom opažamo, v koliko so navidez zunanji pogoji njegovega porajanja ostali odločno zraven tudi v njegovem končnem tkivu. Celotno Hölderlinovo delo, se, kot pravi Bertaux, pojavlja pravzaprav kot "odprta metafora", kot prodoren pesniški komentar k revolucionarni problematiki in še posebej k problemu človeka v revolucionarnem času. Njegovo pesništvo je revolucionarno poslanstvo, on sam pa je neponarejeni vzor revolucionarnega vizionarja. V hrepenenju po revoluciji in neomajnem upanju na njen prihod, je Hölderlin še v študentovskih dneh, ko je delal na *Hiperionu*, ko je črpal iz nje in ji posvečal izjemno delo, v poeziji na ta način udomačil svoje prepričanje, da bo do spremembe prišlo, prepričanje v prihodnji in drugačni čas. In v toliko, kolikor je bil določen zgodovinski trenutek vpisan v Hölderlinovo poezijo, v toliko ji tudi sodobnost dolguje svojo podobo. Pesnik je v nekem pismu sam neposredno podal naravo in moč prepričanja, ki ga vodi. Pismo je bilo poslano bratu ob zaključku njegovih študentskih let in izpričuje njegovo opredelitev, ki se je nikdar in v nobeni obliki ne bo odrekel. Teme tega pisma so tudi teme *Hiperiona*.

"Moja ljubezen je človeški rod, pa ne izmozgani, suženjski, strpen, kakršnega preveč pogosto srečujemo, četudi ga malo poznamo. Ljubim veliko, lepo seme v izmozganih ljudeh. Ljubim rod prihajajočih stoletij.

On je moje najbolj tolažilno upanje, vera, ki me krepi, spodbuja, da bojo naši vnuki boljši od nas; svoboda mora nekoč priti, krepost bo bolje rasla v svobodi, pod toplo svetlobo kakor pa v ledeni zoni despotizma. Mi živimo v dobi, ko vse deluje za boljše dni. Ta kal razsvetljevanja, te tihe želje in prizadevanja posameznikov v oblikovanju človeškega rodu bojo zrasle in se krepile in prinesle čudovite plodove... Za tem zdaj moje srce hrepeni. To je sveti cilj mojih želja in moje dejavnosti, da v našem času obudim kal, ki bo v prihodnjem dozorela."

Cilj njegovih želja in dejavnosti — tudi umetniških seveda — je obuditi kal, ki bo dozorela v prihodnosti. Mu ni tega govoril tudi Marx, ko je gledal na njegovo poezijo kot na dejavno utiranje poti revoluciji? Razumevanje je bilo tedaj obojestransko. In dogodilo se je v posebnem prežemanju pesništva in revolucije v konkretni zgodovinski situaciji, na začetku katere se pojavljajo dejanja, ki bojo oblikovala določeno naziranje literature, po eni strani, in določeno naziranje zgodovine, po drugi, kakor navsezadnje tudi sodobnost našega sveta. Zaradi tega se zgodba o Hölderlinovem in Marxovem srečanju ne končuje z Lottino prošnjo, da bi razgovor zaključila zaradi pesnikove preutrujenosti. Odrpoto ostane nemo vprašanje: ali njuno srečanje ni nemara izum tistega, ki je to srečanje osvetlil, ga ni oblikoval s tistim, kar je oblikoval s svojimi slutnjami? In še bolj paradoksalno, ali ni tudi samo srečanje, kakor tudi njegova interpretacija, ko je govor o zvezi med literaturo in zgodovino, delo določenega videnja zveze med literaturo in zgodovino in to videnja, čigar izvor je ravno v našem sodobnem položaju, v enem izmed postopkov sodobne literarne prakse in njenega odnosa do zgodovinskega? Rešeni smo pisanega izbora in iskanja tega določenega postopka, ker imamo enega že pri roki.

Če se držimo konkretnega, podobno tistemu, kakršnega je impliciralo Marxovo iskanje drame o oboroženi vstaji — za katero je Hölderlin pomislil, da gre mogoče za dramo o Spartaku ali celo Babeufu — tedaj se bomo vprašali po neposrednem izvoru, v katerem je omenjen in podan razgovor med dvema velikanoma preteklega stoletja. Ker se Marx, kolikor je znano, nikdar ni tako neposredno izjasnil o kakem konkretnem pesništvu, še manj pa ravno o Hölderlinu. Verjetnost, da je do razgovora res prišlo, slabo potrjujejo leta rojstva in smrti, nesporna in določena geografska bližina dveh sogovornikov, ali recimo, gola verjetnost, da je Marx slišal ali celo prebral kakšno Hölderlinovo stvar. Razgovor črpa svojo eventualno verodostojnost edinole v nenavadni prepričljivosti dialoga. Besede so Marxove in so se skoraj nespodbito nanašale na Hölderlinove pesniške. In da dvomljivci ne bi še naprej trepetali, denimo, da je pisani izvirnik za Hölderlinov in Marxov razgovor pravzaprav neka sodobna drama. Da je dokument pravzaprav monument. Razgovor je fiktiven, vendar, kakor smo videli, z vsemi oznakami realnosti. Če je tedaj beseda o fikciji literar-

nega izvora, potem se naše vprašanje o mestu zgodovine v literarnem govoru podvoji. Ko smo spremljali implikacije tega vprašanja v primeru fiktivnega srečanja, smo se znašli na strani, od koder je, še zmeraj v domeni vprašanja, beseda o statusu tega srečanja v nekem delu, upoštevajoč ga kot simptom za določeno moderno obliko prakticiranja tistega, o čemer se vprašujemo. To delo je Hölderlin, "politična" drama Petra Weissa, prostovoljnega nemškega emigranta komunistične idejne opredelitve.

3.

Kadar gre na ravni eksternih spon za zgodovinske dogodke, ali še več, kadar gre za zgodovinske osebnosti pri njihovem opisovanju, tedaj zgodovinarski in literarni govor pogosto sledita podobni narativni logiki. Le da prvi v imenu znanstvenosti razprostira svoje področje tako, da polaga nanj svojo pravico ideologija resnice z bolj ali manj živimi iluzijami objektivnosti, izčrpanosti, dejanskosti, smisla; drugi pa v imenu umetnosti svoje področje prepušča ideologiji duha z njenimi iluzijami višje enotnosti, božanskega navdiha, intuicije, ki presega stvarnost in jo nemara režira. Tudi zgodovinarji poenostavljajo, shematizirajo, ravnaajo "izkrivljeno", dialektizirajo protislovnosti, "tešejo", prevzemajo vse intervencije, ki so nujne, da bi bili ohranjeni vsi interesi, ki jih predpostavlja njihova koncepcija zgodovine. Ne da bi dvomili v dokumente, pogosto moramo dvomiti v njihovo interpretacijo kot delo duha, ki stvari enostavno prisili izraziti tisto, kar bi mogle izraziti, ne pa tisto, kar so rekle v resnici v določenih okoliščinah in v določenem zgodovinskem kontekstu. Končno so tudi sami dokumenti lahko vprašljivi kot delo istega zainteresiranega duha, bodisi kot poznejši apokrifi, ali pa še v samem nastanku oblikovani kot maskirani proizvod ideološkega aparata. Kot zapisuje neka romanopiska, so celo stenografi "utišavali" hrup, ki se je moral vzdigniti, na primer, v cesarskem času v senatni dvorani. Tekst, ki ga dobimo, je prečiščen z učinki v tem času prevladujočega videnja zgodovine. Po drugi strani je literatura, kar ni treba prikrivati, skorajda prirojeno delo z dokumenti, postopki predelave, filtriranja, montaže. Še več, od Eisensteina naprej, preko Brechta, je postala montaža prevladujoči postopek v sodobni umetnosti in literaturi. Neposrednost konstruiramo. Takoimenovani zgodovinski romani brez tega ne morejo. Imaginacija premošča in omogoči, da nema mesta v zgodovini spregovorijo. Moč takšne imaginacije je impozantno demonstrirala Marguerite Yourcenar, ko je na podlagi le nekaj skromnih dokumentov ponovno zaprla Hadrijanov notranji svet. Pri tem ne more biti govor o apokrifu, če ga pojmuje kot nekaj, kar je lažno, a želi veljati za resnično, se pravi, kot čisti falsifikat v imenu dozdevnih "višjih ciljev". *Hadrijanovi memoarji* niso apokrifni, ampak imaginarni v smislu "strastnega in hkrati podrobnega in

svobodnega obnavljanja dogodka, trenutka ali človeka preteklosti".

Vprašanje "podrobnega in svobodnega obnavljanja" preteklosti postavljeno v perspektivo zdajšnjosti in prihodnosti je lahko v prvi vrsti etično uglaseno, če gledamo s stališča zgodovine in ne izpodbijamo ustvarjalnih odličij domišljije. Katera ideološka varianta je v zaledju imaginarnega dela, ne da bi se samo tega zavedalo, katere sile si ga prisvajajo za ali proti človeku, katere želje ga vodijo in kolikšna je njegova zgodovinska odgovornost? Seveda ta vprašanja niso in tudi ne morejo biti relevantna za vsa umetniška dela, zadevajo samo tista, pri katerih se lahko izkaže, da predpostavlja njihov stožer neko vrsto intervencije v vsoti, ki se imenuje usoda človeške skupnosti. Ne le zato, ker bi bila omenjena vprašanja tudi sama zgodovinska, pač pa, ker je pred nekaterimi deli do neke mere nemogoče dati končen odgovor. In tudi če se ujamemo glede koretnosti kategorij umetniške vrednosti in zgodovinske odgovornosti, postane problem v primeru njune kolizije še bolj zamotan, zato je razumljivo, zakaj je še danes brez prepričljive rešitve. Eno je nedvomno: metafizično polnjenje teh kategorij ima dosti daljnosežnejše razlage, kot o tem lahko sanjamo, da jih ohranja in celo krepi v kritičnih govorih, ki jih imenujemo literarni in ideološki.

Vendar v konkretnem primeru fiktivnega srečanja Hölderlina in Marxa za zdaj ni mogoče podati nobenega razloga, ki bi bil za enega ali drugega sogovornika in njihova dela teoretično ali umetniško kompromitirajoč. Dasi zgodovinsko-tehnično fiktiven, imaginaren, je umetniško resničen in sledi kot nujna prvina idejni logiki Weissovega dela. V to nas lahko prepriča način njegovega funkcioniranja in mesto v celotnem tekstu Weissove drame. Za Weissovo dramsko delo bi lahko rekli, da je didaktično, vendar na način, ki smo se ga naučili od Brechta. Didaktičnost je postala skorajda oblika jezika. Odkrivamo jo kot svojski učinek križanja, pri katerem si pomeni med sabo nasprotujejo, a se ne izključujejo in za zmeraj ostajajo v spopadu v preobrazbi konteksta. Navidezna enostavnost je rezultat neskončne sestavljenosti in njen sklop je v tolikšni meri znan do najdrobnejših vezi, da ga ni več mogoče povnanjiti. Tekst se med branjem z vrtoglavo hitrostjo oddaljuje od nas, čeprav ga imamo ves čas pri roki. Pravzaprav Weissov oder ni grajen na junakih, pač pa na pomenih in ritmu. To je drama ritmiziranega govora. V njej se vsekakor ne pojavljata samo Hölderlin in Marx, ampak tudi vrsta bolj ali manj znanih zgodovinskih osebnosti: Hegel, Schelling ali Fichte med drugimi. Vsi se prelamljajo skozi ključno figuro dela. Eden od razlogov njihove prisotnosti je v tem, da pomenjajo nepomirljivo nasprotje Hölderlinu. Rojeni iz istega, se vodeni z dramsko logiko ne bojo nikdar več vrnili v eno. Spopad kar naprej narašča in doseže s pojavom Marxa največjo ostrino, tako da ostane drama odprta kakor živ vulkan. Če je Fichte v mladosti trdil, da je revolucija ljudska pravica, kot profesor pledira za

močno nacionalno državo, v kateri "vsak pride na svoj račun". Če je mladi Hegel v študentski sobi razpravljaval s Hölderlinom o svobodi, trdeč, da se bo "na tej zemlji kraljestvo božje demokratično uresničilo", kot rektor berlinske univerze prepričuje, da je naloga Nemčije vladati svetu. Hölderlin pa, katerega delo je Weiss prebiral, nedvomno navdahnjen z interpretacijo Pierra Bertauxa in katerega ritem je ponovno gradil, ostaja jamstvo revolucionarnega naboja, ki mu niti blaznost ne spreminja smeri, pač pa ga mogoče ravno po zaslugi blaznosti kot neuničljivi zalogi želja še toliko bolj podpira. Medtem ko beshni pripadniki središča in oblasti, ki jo blaznost implicira, Goethe, Schelling, Fichte, s Heglom na čelu in v imenu meščanske lestvice krepsti, vztrajno postavljajo svet na glavo, se Hölderlin umika v izolacijo, ki je v drami sugerirana z vsem, kar predpostavlja pregnanstvo. Drama, kakor v nekem razgovoru o njej omenja sam avtor, kljub temu ni pesimistična. Dasi pesnik kompletno plačuje za svojo vztrajnost, svoje vere v spremembo ne zapusti, ne odreka se ji pred nobenimi zvijačami funkcionarjev državne metafizike in njenih ideoloških aparatov. V takšni situaciji se na sceni pojavi mladi Marx, da bi v srečanju s pesnikom revolucije prevetril heglovski zrak okrog njega, da bi "Hegla spet postavil na pravo mesto", kakor odgovarja Weiss. Marx se je moral pojaviti, da bi se tekst umetniške drame preliil v tekst življenja, da bi avtorjevo dejanje evociranja preteklosti v ključu zdajšnjosti postalo razvidno. Weiss je na vprašanje, ali je Hölderlin "parabola zdajšnjosti" (gre za sedemdeseta leta, ko je bila drama napisana), brez zadržka odgovoril: "Prizadeval sem si ustvariti lik, ki bi ustrezal tako meni kot mojemu času. Hkrati sem se držal zgodovinskih dejstev." Tako je bil Hölderlin za Weissa tisto, kar je bil Empedokles iz *Empedoklove smrti* za Hölderlina. Revolucionar brez svoje revolucije, katero pa bo napovedal Marx, ko bo govoril o izoliranem pesniku in o tem, da k spremembi družbene resničnosti vodi pesniški vizionar prav toliko kakor revolucionarni teoretik in praktik. Marxova dramska vloga je vloga poslanca iz boljšega prihodnjega sveta. On je znamenje upanja, nasproti mračnosti čistega konzervativizma in hlapčevanja monarhiji, katero po Weissu zagovarja Hegel. Hölderlin je drama o "dveh" in skušnja, ki jo hoče razložiti, je ravno tisto, kar je trdil Marx v odmerjenih besedah: poezija in politika gresta skupaj. "Bolj ko se razvija naša politična zavest," pravi Peter Weiss, "toliko bolj razumemo nujnost spreminjanja umetniških izraznih oblik, ker totalna sprememba človeka, duha, pesniškega občutja, ni mogoče brez resnične revolucije."

Drama Hölderlin je tudi simptom določenega notranjega gibanja literarnega teksta glede na zgodovino. Daleč smo od tega, da bi trdili, da je to edini obstoječi tip odnosov, vendar je v vsakem primeru tip, ki je danes v literarni praksi vse pogostejši. To pot odnos ne zajema distinkcije zgodovinski subjekt/literarni subjekt, ampak orisuje oblike, preko

katerih zgodovina sodeluje v nekem tekstu, in to predvsem v tistem, ki sledi narativni logiki.

V tradicionalni literaturi, predvsem v romanu je iz perspektive prepletanja dveh temporalnosti, zgodovinske in narativne, zlahka opaziti določeni ukanljivi značaj uvajanja "zgodovine". "Ukana" je v tem, da se linearno časovno potekanje romaneskne zgodbe nemara pokorava neki nespodbitni logiki, logiki materialnih dejstev, medtem ko gre v resnici za učinek določenega ideološkega funkcioniranja, ki duši nenadno in nepredvideno nastopanje dogodkov in dovoljuje samo svojo verzijo pravega zaporedja. "Nepravilna", nepričakovana dejstva (kot je na primer revolucija za neko onemoglo ideologizirano zavest) se s poznejšim sestavljenim spreganjem vzrokov in posledic skladno vključujejo v božansko zgodovinsko kazalnost. Linearno vključevanje v verigo dogodkov, ki ga odkrivamo v tradicionalnih tekstih, je najmanj blizu resnici dogajanja ravno takrat, ko si prizadeva prikazati jih v njihovem "logičnem" potekanju; je prisotno v iluziji, katere se zavedamo v trenutku dožemanja neogibnega fenomena v tekstu: projekcija zdajšnjosti v preteklem. Če je preslikana dobesedno, se diahronija zgubi in njeno krinko si nadene sinhronija. Ko je "ukana" enkrat odkrita, se v modernih literarnih podvigih spreminja od zaslepljenosti do ustvarjalne igre. Postala je moč, s katero bi bilo mogoče kombinirati s časom v tekstu. Striže se in montira in tako se odpirajo razpoke, skozi katere literatura sluti vrsto možnosti pri delu s snovjo zgodovine. In zato, če pregledamo sodobno zgodovino tiste meje, ki se vijugavo vleče med zgodovino in literaturo, potem lahko Weissov podvig brez pomisleka razumemo kot svojevrstno "popačenje" zgodovine v imenu zgodovine.

Imamo množico modernih obličij literarnega "popačenja" zgodovine, od razbijanja časovne perspektive v "novem romanu" do tekstov, ki nasproti zgodovinski nujnosti vzpostavljajo vladavino naključja. Weissov izbor nam je znan: v verigo realnih dogodkov vključiti imaginarno trkalo. Blaznega Hölderlina obišče neki novinar, neki Karl Marx. Vendar, ali je ta prizor, s katerim smo se v glavnem seznanili, v resnici tudi anti-zgodovinski? Tudi če ne ustreza "dokumentarni resnici", nam vendar odkriva drugo resnico, drugo logiko, nič manj zgodovinsko od tiste, ki jo pozitivizem s svojo metafizično bitjo edinole priznava. To je tista resnica, ki želi biti jamstvo spremembe. In v njem znaku, ki ga današnji "literarni klasifikatorji" imenujejo znak fantastičnega realizma, dobimo napotke k živi zgodovini, grajeni v disonancah, v produktivnih razlikah, nasproti zgodovini kot harmoniji, enotnosti, stalnemu vzponu k popolnosti. Dramatika življenja nasproti dialektiki reda.

4.

Če je fiktivna zgodba s Hölderlinom in Marxom bila vzorno umetniško pokritje za sklop pesništvo-revolucija, potem neposredno s tem odkriva tudi homologno

problematiko, ki zadeva odnos subjekta in zgodovine v književnosti in to v glavnem v njeni najusodnejši verziji — v vprašanju ideologije literarnega teksta. Zaradi tega je razumljivo, zakaj se morajo mnogi kritični bralci spraševati o sceni, katero Bertauxova interpretacija Hölderlinovega dela očrtuje, a je ne reflektira, dasi zgodovina in interpretacija "literarnega dejstva" druga druga podajata in jemljeta besedo. Predpostavke te scene so tudi predpostavke interpretacije, ki skuša razplesti ideološko funkcioniranje literarnega teksta. Pravzaprav so vse hermeneutike, ki se nam ponujajo za razumevanje in razlago odnosa med zgodovino in subjektom, že zajete s procesom, ki tvori ta odnos. Te hermeneutike same zase, nezavedno vključene s poreklom in nadrejenostjo svojih konceptov, "molčijo" o vsem tistem, kar zadeva mesto, od koder izhajajo. Pred nekim delom lahko spregovorijo o vseh ideologijah, kakor pokaže Marx na kritičnem primeru klasične politične ekonomije, samo ne o ideologiji razreda, čigar interesi so jo oblikovali. To "zasenčeno mesto" je mogoče osvetliti šele takrat, kadar ugotovimo izide interpretacije, s katero samo delo interpretira njegovo interpretacijo. Svojski in najbolj posrečeni so tisti primeri, ko delo implicira svojega interpretatorja. Se ni takšno skladnost primerila v imaginarni Marxovi interpretaciji Hölderlina? Samo tisti, ki že misli revolucijo, je lahko v nekem pesništvu odkril revolucionarno ideologijo. V zgodovini interpretacije je vrsta primerov takšnega svojevrstnega hermeneutičnega "blufa". Psihoanalitičarka Marie Bonaparte je po zaslugi skladnosti v osebnih fantazmah ugotovila, da je nenavadna tekočina v Poejevih *Pustolovščinah Arthura Gordona Pyma* pravzaprav kri. Poreklo fantazmatskega kompleksa krvi pri interpretatorici in avtorju je lahko ugotoviti: matere obeh so umrle, prva od hemoptizije in druga od ftizije. Interpretativni dogodek, ki so ga sklenile Marxove besede Hölderlinu, opozarja v perspektivi tega "blufa", s katerim tekst lahko obenem bere svojega bralca, na možnost kriterij za ugotavljanje prisotnosti revolucionarnega naboja v literarni stvaritvi. Njegovo izhodišče je potemtakem materialistična kritika literature kot ideološke oblike. Razumljivo je tedaj, zakaj je meščanska filozofija kot metafizika zmeraj in vztrajno oporekala Marxovi materialistični misli, saj je ta misel terjala, naj se praksa filozofije kot metafizike ukine, tako kot materialistično branje razkrajata metafizični izvor klasičnih predpostavk tako starih tako novih literarnointerpretativnih postopkov. Metafizična politika meščanskega mišljenja v vseh njegovih variantah in z vsemi njegovimi ključnimi pojmi in razlikovanji jasno čuti, o čem je dejanska beseda v mišljenju revolucije na vseh področjih človeškega življenja, zato so tudi pripombe, ki jih ona izpostavlja pred "divji govor" drugačnega, zmeraj lažne spremembe in se ne dotikajo tistega, o čemer je res beseda. V tem je vzrok, zakaj Hölderlinovo pesništvo tako dolgo ni našlo svojega pravega mesta. Treba je bilo najti takšne interpretativne postopke, ki so mogli brez ostanka in s

prepričljivim alibijem "skopiti" njegovo revolucionarno žarenje in ga tako narediti za "sprejemljivega". In zakaj po drugi strani povzročajo pri mnogih "sorealističnih" in dogmatičnih historicističnih kritikih smrtni strah moderni posegi v pesniškem jeziku, med katerimi je naprimer tudi "futuristična" Hlebnikova revolucija, njegova pesniška "revolucionarna vizija", katere tesne zveze z zgodovinsko revolucijo iz leta 1917 je kritično nespodbitno dokazal Jurij Tinjanov, tako da je na neki način *izdal* formalistični *credo*. Pozitivistični, sociologistični historicizem z ene strani in anhistorijski formalizem z druge v enaki meri označujeta ravno tista oporišča metafizike, ki omogočajo njeno porazno reprodukcijo. Obe medsebojno nasprotujoči si interpretativni opredelitvi zavračata načelo, iz katerega izhaja vsaka resnična materialistična koncepcija in ki ju je Theodor W. Adorno v *Beležkah o literaturi* formuliral kot "dvojni značaj" literarnega ali umetniškega dela: da je namreč hkrati družbeni učinek in neodvisna, polisemična gradnja.

Pred vprašanjem literature kot ideološke forme moramo odnos med literaturo in zgodovino misliti ne kot zunanji, kot korespondenco dveh "sistemov", pač pa kot razvijanje oblik vseh tistih razlik, ki se gibljejo znotraj dela. "Zgodovina je imanentna delom, ona ni neka gola usoda, ki bi jim bila zunanja," pravi tudi Adorno; zgodovina in subjekt se v delu vzajemno artikulirata in šele tako se literatura pojavlja kot ideološka forma. V meščanski družbi so implikacije tega določila zvedene na dejstvo, da postaja literatura eden izmed nujnih prostorov za reprodukcijo meščanske ideologije in njene družbene prakse. Če je dilema o tem, ali je treba literaturo analizirati znotraj nje, sprašujoč se o njeni biti, ali zunaj nje, sprašujoč se o njeni funkciji, kar bi literarnokritična metafizika rada podtaknila, *lažna*, kakor to ugotavlja Pierre Macherey v delu *Za neko teorijo književne proizvodnje*, če literature ne smemo zvesti niti na njo samo, pa tudi ne na nekaj drugega, kot je ona, če je navsezadnje sploh ne smemo *zvesti*, potem moramo njeno ideološko specifičnost raziskovati najmanj s treh točk, ki izhajajo iz tega, da "objektivnost literature", ki jo zgodovinsko določa, ni odnos *predstavljanja*, namreč, da odnos literature do zgodovinskega subjekta ni instrumentalen. Althusserova raziskovalna skupina takole vidi te točke:

- protislovja, katera realizirajo in razvijajo literarne ideološke formacije,
- način ideološke identifikacije, katero proizvaja delo literarne funkcije in
- mesto literarnega estetskega učinka v procesu reprodukcije prevladujoče ideologije.

O čem govorijo te tri točke? Če jih na kratko kritično izpostavimo, pomenijo, da materialistična

analiza ne preučuje literarne tekste s stališča njihove že tako samo navidezne enotnosti, pač pa s stališča njihovih materialnih in intertekstualnih razlik. V tekstih ne sledimo znakom njihove kohezije, pač pa z namenjem določenih družbenozgodovinskih spopadov, ki jih tekst imaginarno rešuje. Pri iskanju jih ne bomo našli dobesedno prenesene in tudi ne preobražene, ker niso "predstavljeni", instrumentalizirani v goli material. Njihovo mesto je v samem jeziku literature, oni ga konstituirajo.

Ni se težko spomniti, da je bil Brecht prvi, ki je na materialistični način zastavil vprašanje mehanizma literarne identifikacije in pri tem ugotovil, da se ideološki učinki literature materializirajo v procesu identifikacije bravca z literarnimi "junaki", pri katerem se fiktivna in ideološka zavest pretaplja v eno. Tako postane literarna fikcija na dovolj sestavljen način proizvodnja neke realnosti, glede na to, da proizvaja določene dejanske družbene učinke. Temu se lahko zahvalimo, da danes vemo, da se ideološka identifikacija ne odigrava med dvema ali več posamezniki, pač pa zmeraj med subjekti. Literatura namreč proizvaja "subjekte"; celo resnične posameznike spreminja v subjekte, da bi jim potem pripisovala dozdevno individualnost. Torej subjekti: Avtor, Junak, Bravec... z njihovimi skupnimi abstraktnimi Subjekti: Bog, Zgodovina, Narod, Razred, Jezik, Literatura...

Literarni estetski učinek se pojavlja pač kot učinek ideološke dominacije. Tekst nikdar ni vnaprej literaren; takšen postane, bodisi da je bil njegov družbeni učinek zamaskiran, bodisi nevtraliziran. V kateri in kakšni meri bo tekst odgovarjal na ideološko dominacijo, v tej in takšni meri se bojo v njem pojavili literarni učinki. Vendar pa tekst, če upoštevamo njegovo neodvisno polisemijo, reaktivira vrsto razlik, ki jih je naprimer Marx v razgovoru s Hölderlinom razlagal kot revolucionarno vrenje v pesniškem delu. Ali to ne predpostavlja, da deluje zgodovina tudi v sami neodvisni polisemiji teksta, kot je mislil Adorno, v njegovih jezikovnih razlikah, oblikah in pomenih? Pritrdilni odgovor pomeni nadaljno redinamizacijo subjekta in zgodovine v literarnem tekstu, posebno pesniškem, in odpiranje razpoke, skozi katere se prebija sij resničnih Marxovih besed izrečenih Hölderlinu, za katerega moremo trditi najmanj to, da se je z njim pričelo pričevanje pesništva o revoluciji, da je tudi umetniški jezik priča temu, kako je treba delati zgodovino, dasi mnoga "dela" te zgodbe sploh ne znajo izgovarjati, najsi grešijo pri "sklonih" bodočnosti, zdajšnosti ali preteklosti.

V vsakem primeru velja za imanentno in hibridno zvezo med tekstom in zgodovino, kakor sta artikulirana vzajemno, da je ta bolj "dramatično" heteronomna kakor pa "dialektično" avtonomna.

ŽEBLJASTA PESEM

Taras Kermauner

zravnar kadar kriv zakaj
(*Ravnanje žebļjev, VI*)
gleda voda ne gleda
(*Molitve in igre vodenjakov, 1*)

Vsaka pesem — vsako pesništvo — je dogodivščina. A. kakšna?

Pesniškega glasu ni, če ne poteka iz svetega vira. Laična dogodivščina je le mejni primer zakritja svetega.

Današnja slovenska poezija niha med svetim in profanim. Na eni strani mogočni in pretanjeni bloki Kocbekove, Udovičeve, Strniševe poezije, na drugi Salamunova, Jesihova, Svetinova igra. Tauferjeva pesem je vmes, na tečaju. Odprta je v temo snovi, a se zaveda, da brez svetlobe glasu, klica in klice ne more ne ostati, ne biti. Vmesni položaj navaja že vrsta naslovov: *Med brazdo in kamnom, Nemo med drevesi, Pred pogledom vse temnejša belina.*

Nobene poezije ne morem brati same na sebi. Najprej jo doživljam v razmerju s sabo. A kdo sem jaz? Kepica čustva, zgodovinska zavest, vizija prihodnosti, (de)šifrant ugank? Primerjam jo, poezijo, z nečim v sebi in ob sebi. Navezujem razmerja. A ker ne berem le enega pesnika; ker nisem monoliten, izključljiv, ozek, enostranski, pristranski; ker je moja zgodovinska zavest druga plat moje pluralizirane eksistence; ker sem tudi sam vmes in v marsičem; ker se nanašam na vsako pesem kot na mojo bistveno skušnjo in obenem kot na buberjevski ti, kot na živo bitje, brez katerega me ni, berem *Ravnanje žebļjev in druge pesmi* po svoje, kot dnevnik svojih najbolj pristnih muk, zmed, iskanj, sanj, padcev, slepot, spoznanj, a obenem ne le kot odprt krog vprašanj in odgovorov, ki si jih zastavljajo poezije med sabo, ampak kot vprašanja in odgovore, ki jih postavlja vrsta ti-jev, vrsta živih ljudi, ki so, ki so pred mano, obstojnejši od mene, zapisani s pesniškim jezikom v svet, ob njih se skušam in prepoznavam, od njih živim, me začrtujejo, me omogočajo v obzorje, me nagovarjajo, me ljubijo, pa naj trdé še tako neljubeznive besede o sebi in svetu. Pišem o zvezi med poezijami — pesniki, ker jih čutim kot nesklenjen krog, kot občestvo trpečnih in jecljivočih, požrtvovalnih in nemih, kot zaris svetega v današnji prazni, laični, zakriti čas, kot tisti napol nemi govor, brez katerega me ni.

Vsa današnja slovenska poezija stoji v razmerju do Kocbekove, tako do *Zemlje* kot še posebej do *Groze* in *Pentagrama*. Ne zgolj zato, ker je velika; odloča, zakaj je velika. Velika je tudi zato, ker na najvseobsežnejši, najbolj pristni, najposvečenejši način izraža medvojni svet (1941—1945), ki je največji slovenski svet. Danes

nismo, če nismo v odnosu do tega sveta. Ob njem se moramo meriti, (ob)soditi, opravičiti. Kocbekova pesem združuje krščansko sveto kot slovensko-evropsko izročilo, mitsko sveto kot slovensko legendo, komunistično sveto kot absolutno upanje v tostranem. Je sinteza. Pozneje te sinteze ni nihče več ponovil, še huje, razkrojila se je v sestavine, nato so poginile sestavine same. Kaj je ostalo?

Tauferjeva poezija je izjemna v svoji asketski nepodkupljivosti. Priča zgolj o ostanku; ostanku ne dodaja nobene lepe barve in prijaznega tona, da bi se zdelo, kot da je ostanek velik, in če že ne velik, vsaj življiv. Taufer pokaže, da ni življiv; da življenje, ki ga živimo, ni življenje. Da smo na meji med biti in ne biti, med bitjo in ničem, med svetom in neobstojem. Bit in svet sta sicer skrita, nema, odsotna, vendar nista še nič. Vrata nihajo na tečaju in morejo se odpreti tudi nazaj, v bit.

Se res morejo? Kdo jih bo odprl? S subjektom zgodovine, sveta, družbe, sebe je Taufer obračunal, na poti do svetega mu je napoti zid. Prehoden? Nephoden?

Je prav, da jemljem Tauferja za primer resnice današnjega časa? Niso mlajši ustrenejši? Dekleva, Svetina, Boris Novak? Ti odsevajo konico časa, od prve Tauferjeve zbirke pa je minilo že več kot dvajset let. *Svinčene zvezde* kot da so v marsičem bližje *Pentagramu* kot *Dopisovanjem*. Oglejmo si samó naslove zbirk, pa so oddaljenosti in bližine jasne. Pentagram je več kot zarotilna zvezda; je mandala, na katero je postavljen svet; je sama svet. Svinčene zvezde so še zmerom zvezde; pesnik se zaveda, da so se izgubile s tega sveta; da so heroji mrtvi; da je vsa veličina medvojnosti le še spomin — svinčena medalja (Vuga bi dodal: zarjavela); vendar je napetost te zbirke v trpljenju današnjika, da je tisti, ki ga je rodil — borec, mučenec, žrtev, junak — začaran v emblem, ki je komaj še simbol. *Dopisovanja* za ta svet — za svet — sploh ne vedo več. Pesem je zgolj še pisanje besed, vezenje pisem, jezik, ki ga nič ne transcendirata.

Svinčene zvezde vršičijo v odrešilni izjavi:

heroji niso umrli
vsí so se vrnili

Zbirka je izšla leta 1958, sredi poskusa mladega rodu, da polpreteklo svetost obnovi; da se ne vda politizaciji, produkciji, potrošnji, institucionalizaciji; da ohrani vero, upanje, ljubezen, boj, smisel, cilj, sanjo; da bitno izročilo nadaljuje. Poskus se ni obnesel; na socialni ravni je bil zaklan. Postopoma je začel temneti tudi na osebni — v dušah njih, ki so se trudili verovati.

Analiza Tauferjevih pesniških zbirk bi padajočo črto napredujočega rakastega procesa zlahka in nazorno vzpostavila. Ta hip zadoščajo že naslovi:

1963 *Jetnik prostosti*. Prostost je le navidezna; živimo v ječi. Močna zavest omejenosti. *Slovenski soneti* razkrinkujejo oživljeno malomeščanstvo. Elegično himno svinčenih zvezd zamenjuje ironija, parodija. Heroja nadomesti opica. Pesnik oblikuje dve osrednji témi: kritični posmeh in poskus, priti onkraj skvarjene socialnosti v temeljnejše: v svetopisemski mit (*Sedmi dan*), v ontološko. Pri obeh témah vztraja do danes, le da sta izgubili začetno svežino patosa, naivnost kritičnosti in privlačnosti vélikih znamenj.

Leta 1969 *Vaje in naloge*. Šalamun izhaja iz svojih predhodnikov. Strnišo in Zajca je bolj občudoval, Tauferju je več dolžen. Njegova kritična parodičnost v *Pokru* izvira iz *Slovenskih sonetov*. Skupina 442 (Svetina itn.) najde dvoumno navezavo k slovenstvu, k slovenski legendi ravno v *Vajah in nalogah*. Te so po eni strani res že vaje, naloge, torej nekaj, kar ne pozna cilja, onkrajnega samemu pisanju, larpurlartizmu jezika, načelni laicizaciji; s tem močno sodelujejo v nastanku reizma-ludizma-lingvizma. Najznačilnejše te vrste so napisane 1964. in 1965. leta, v klasični dobi hipermodernizma. Vendar pa Šalamun in Svetina razumeta le eno Tauferjevo plat: parodično jezikovno in manipulativno s preteklostjo. A brez druge Tauferjeve poezije ni. Slovenstvu se posmehuje, tudi medvojnosti, obenem pa ta svet še zmerom žari izza jezikovnih vaj; pesmi so naloge, kako priklicati nazaj nekdanjo smrtno veličino. Smrt je v zbirki ostro poudarjena. Pesnik se še zmerom trudi, da bi jo ugledal kot rodovitno. Ni še zapustil Gradnikovega in Kocbekovega položaja. Še je v neodrinjenem planu ljubezen do občestva: do konkretnih živih ljudi. (Spoj marksizma in krščanstva.)

1972, 1973, 1975 izidejo tri nadaljne zbirke, v katerih svetostno popušča. Reizem-ludizem je zmagal. Če bi zmagal le v literaturi, bi bila rešitev uganke preprosta; a se je radikalno uveljavil v družbi. Občestvo je izginito v pozabo, družba se je institucionalizirala v državo — od ne toliko važnih zunanjih odnosov do najbolj intimnih. Ustanova se je interiorizirala v družbene kapilare. Proces je bil tako hiter, tako vsezasegajoč, izročilo tako šibko, zveza slovenstva z Evropo, s krščanstvom, z mitskim se je zdela tako slabotna, moč tehnizacije, scientizacije, kodifikacije tako vseobsežna, svežina navala najmlajših, ki so videli zgolj še imanenco, tako očarljiva, da je pesnik začel izgubljeni stik s sabo: s svojim virom, z medvojnim očetom, s svetim. Čedalje bolj se je vpiljal v profano. *Podatki* — že naslov govori, da ta svet ni nič drugega kot dejstva, ugledana zgolj z navadnim očesom, kot prazna identiteta. *Prigode*, leto dni pozneje, so prigode snovi jezika. *Pesmarica rabljenih besed* očitno ubeseduje zgolj besede. Svet je (od)rabljen, celo jezik je zrabljen, človek je le še raba svojega sredstva. Je le še sredstvo. Ni ga, ker ni več cilj: ti. Je le ono. Je le igrivo oblikovana snov. Vsaka črka zase ječa.

Vendar tudi v tej nižini ni zmagala cenena parodija (Jesih). Taufer ves čas ohranja težnjo: kako odkriti svet, ki je. Ni ga v družbi, v zgodovini, v kulturi, v sočloveku. Poskuša ga najti v besedi: beseda naj bi bila spet reč. Neuničljiva zadnja, neskončno trdna beseda, ki neposredno izgovarja svet. Ne v stavku, ne v smislu, v nobeni družbi, v medosebni vsebini ne; le s svojo magično reduciranostjo na...na kaj? Vsi miti so svete zgodbe, so fantastični spoji smisla, so odprte celote, so svet, v katerem se srečujejo bogovi in ljudje. Kaj pa se sreča v bistveni oguljeni olupljeni goli besedi? Odprava subjekta je pripeljala do tega, da je še zgolj substanca; ta pa je objektiviteta, zunanje, povnanjeno, snovno, prvine. Se ni Tauferjeva poezija približala nevarnosti, da postane kemija?

Seveda ne kemija kot uporabna znanost. Za idejo kemije je še zmerom veljavna zamisel poezije, vendar takšne, ki bi ne nasedala nobeni iluziji. Taufer se udeležuje igre, vendar zgolj tako, da jo podreja raz-igri. Cilj ni igra, ampak resna metoda. Metoda pa naj odkrije, kar je. Pesniška kemija naj razžre navidezna telesa do tistih prvin — zanimajo ga predvsem štirje elementi — ki so nerazkrojljive (nekakšna fizika), do atomov ali elektronov: do zadnjih besed. Zadnje besede pa naj bi neposredno prevajale bistveni, spodnji, temeljni, predčloveški svet — tisti, ki ga nobena deziluzija, parodija, manipulacija, propaganda, nasilje, laž ne bo zmogla razkrojiti. Tauferjev cilj je obstajajoči ostanek: jedro sveta. Naj je svet še tako v mešalniku (*Mešalnik* je naslov prve pesmi v *Ravnanju žebļev*), kemična poezija bi ga morala očistiti do zrna. In zrno bi moralo spet vzkaliti.

2.

Dotaknimo se najprej najbolj pozitivne meje Tauferjeve zbirke. O direktno pozitivnem pričajo le redki verzji.

mrzel čas
seme vzdiguje
med brazdo in kamnom
(*Med brazdo in kamnom*)

Vendar ni docela jasno; kadar je zima — in današnji čas je zimski, morilski — seme ne kali. Morda ga vzdiguje le iz zemlje; ga prst izloča; umira, ne da bi vzkalilo? V zaledenem stanju se ohranja — za morebitno prihodnost, ki se ji Taufer ne more do kraja odpovedati. V zimi tudi zmrzne. Kje je? Kaj je? Je verz znanivec pozitivitete?

Navedeni primer je značilen za vso Tauferjevo poezijo. Hiperkultivirana je, a ne le po iskanem izrazu, še bolj po distančnem stališču do sveta in vsega, ki je skeptično in obenem dopušča možnost življenja. Je eno in drugo. Da/ne. Paradoks, ki pa ne vodi v zanikanje sleherne možnosti sveta.

Kocbekova metoda je dialektika. Z njo obsega zlo v dobrem, na dan spravlja skrito, a navzoče negativno, a tako, da je negacija zmerom le del pozicije. Dialektika razvija sakralno. Je neposreden dvogovor dveh nasprotij, ki pa zmerom tvorita celoto. Dialektika je govor zamotane, a razvidne celote.

Tauferjeva metoda je izraz izgubljene celote. Celota je v povojni slovenski poeziji le še ustanova: država; celota države pa je totalitarizem in ne prednašanje svetega. Ker se upira državi, poezija odstavlja celoto. Svet se fragmentarizira, da bi v odlomkih, delih, kosih, ostankih ohranil svojo samobitnost, nemanipuliranost, poetičnost. A čeprav je Tauferjeva pesem hudo razsekana, neko celoto vendarle še ohranja. Celoto koherentne metode. (Fizikalne.)

umira ko diha

(Med brazdo in kamnom)

Kaj počne? Ali umira, ali diha? Oboje. Diha, ampak ravno toliko, da ne umre. Umira, ampak ravno toliko, da še diha. Tauferjevo stališče je radikalen minimalizem. Ohraniti se na zadnjem robu eksistence; a ohraniti se. Ta zadnji rob pa je meja med dvema svetovoma: med organskim in anorganskim. Anorganski je onkraj smrti človeškega in živega, organski tokraj. Pesnik izkuša smrt živega (zmago države, ki je simbol anorganskega, nečloveškega; zato Taufer ne more biti heglovski dialektik, država zanj ni sinteza organskih in anorganskih momentov). Nihče v slovenski literaturi še ni tako jasno zasedel te meje. Klasična poezija povzema anorgansko v organsko, v Življenje, v Sveto. Hipermodernistična odpravlja organsko in se ukvarja le še s scientizirano snovjo, z metodo jezika (Hanžek). Oba kraka, Hanžek in Kocbek, moreta početi, kar počneta, ker je človek stikališče obojega: organskega in anorganskega; ravno zato ga je mogoče obravnavati kot cilj (vere, ljubezni, poezije...) in kot predmet (znanosti, državne manipulacije, ideološkega nasilja, poetične skušnje...). V zadnjih desetletjih svetovnega in domačega procesa je postal tako izključno predmet, da tudi Taufer najde le predmetnost kot cilj; se pravi, mora se ga lotiti z znanstveno metodo (kot kemično snov).

Ta meja, ki je v Tauferjevi poeziji nerazločna — človek se obnaša obojno, čeprav že pretežno anorgansko — se nam posreduje z metodo da/ne ali je/ni.

*je ne v penah za ladjo ki jo nese
skoz zvezdnati plankton je ko puhne
v nosnice suša in pesek pod vsem
mogočim kar ima glas
škripecv ne v vosku ne v znamenjih
na križpotjih je ne ko je prašno
mesto pred nogami in med kužnimi vrati
ni najti prahu na pragu je
ne ko iščeš okoli in znotraj je
v pišu ki ti zanese trepalnico v oko*

(V oko)

Značilna tauferjevska pesem. Metoda, ki je v bližini paradoksalike, spominja na pitijiski izrek. Bila bi izrekanje temnih svetih rekel, če bi vedela, kaj izreči. Je na robu mitskega, a ne v njem; trka nanj, a še zaman. V Kocbeku je zbrana vsa vednost, Tauferjeva zavest je zavest o lastni nevednosti — in tokrat ta izjava ni igrivi bon mot, vzeti jo moram skrajno zares. Zavest gleda le tak svet, ki je zunaj zavesti, neprozoren, kaotičen, fizikalna magma prastanja; odsev tega je tudi Tauferjeva poezija. Poezija tega stanja ne odseva kot objekta, se pravi v želji, da bi ga obvladala. Mnogo usodnejše je, huje. Objekt je znotraj te poezije, znotraj besed. Odseva sebe navzven, ne zunanje zavznoter. Jedro notranjega sveta (poezije) je strjeno, fizikalno: materija kot taka. Zamrznitev, začaranje, nihilizacija je vdrla v središče pisave. Subjekt je postal substanca v sebi. Substanca pa je slepo oko.

Ravnanje žeblijev gleda vase. Pa vendar to ni poezija autorefleksije (kot recimo Zagoričnikova, ki se nenehoma odseva in komentira in je svobodna v svojem zavednem beganju med subjektom in objektom, med akcijo in trpnostjo, med bitjo in ničem; čeprav sta si v marsičem poeziji sorodni). Tauferjeva pesem tudi navznoter ne vidi. Kemija nič ne vidi, le zadeva se ob predmete — obse — in to navaja. Voda — glavna prvina — gleda in ne gleda; ni gladina, ki je Župančiču odsevala zvezde, naravno bitno, posvečeno; ni niti strniševsko zrcalo. Ne odseva. Ta voda je primarni kaos, ki je zapognjen sam vase. Poezija ni podoba kaosa (kot na enem koncu resnice še za Kocbeka), ampak izraz kaosa, ki pa ni zgolj kaos (anorgansko), ampak obenem tudi red, metoda, logika, jezikovni sistem (še zmerom anorgansko, a prvemu delu zoperstavljen).

Nerefleksivna kemija je lepo vidna v *Mitih in apokrifih vodenjakov*, prva pesem:

*še več vemo pa ne povemo
iz krogov v krogih kroži*

*še več vemo pa ne povemo
v sebi zgine ko se v sebi loči*

*še več vemo pa ne povemo
zmeraj večja vase zgineva*

*še več vemo pa ne povemo
sebe se dotakne ko se prehiteva*

*še več vemo pa ne povemo
še bolj se oddaljuje tesneje obkoljuje*

*še več vemo pa ne vemo
se okrog sebe skrije tu je*

Tu je — pozitiviteta, ostanek. A kaj je, kar je tu? O tem ne more pesnik izreči ničesar. Temnost njegove

zavesti ni posledica premajhnih pesnikovih zmožnosti za misel; ravno narobe. Zavest je radikalna; tako dolgo je odsevala, kar je bilo navidezno in pred njo, da je vse to — lažno — zbrisala; odkrila je, da je sama navidezna, ker je v zunanji distanci do sveta. Zdaj ve, da je — kot zavesti — sploh ni; ostalo je nekaj, kar ni ne bit (ta je temna), ne zavest (ta je temna). Ostala je hiperkultivirana distanca do temnega, vendar je ravno distanca to temno; to temno se izraža skoz distanco do vsega. Distanca je, a zabrisana; razmočene so meje, ki jih opredeljuje. Zavest ni zavest o nezavesti (Kovičeve *Vetrnice*, Grafenauerjev *Večer pred praznikom*). Zavest je nezavest, ki oblikuje zavest. Verz še več vemo pa ne povemo je igra. Konča se z resnico: vemo pa ne vemo. To je osnovni model Tauferjeve poezije. Vemo, da je bit, pa ne vemo, kje je, kakšna je, kako se kaže, kdaj. Vemo, da je človeško bitje — pesnik navsezadnje skuša sebe; pa vendar ne vemo, kaj je z njim; kaj bi bilo potrebno, da bi znova oživel iz zgolj podatka v živ organizem.

A kako kaj vedeti, ko pa so vsi kvalifikativi, s katerimi pesnik opredeljuje svet, fizikalnega, znanstvenega, ne medčloveškega značaja: kroži, zgine, se loči, se dotakne, prehiteva, oddaljuje, obkoljuje, skriva — vsi glagoli so oznake anorganskega, teka, igre dveh ali več reči. Niti enkrat čuti, ljubi, sanja, boža, se žrtvuje; te oznake so zapuščene v *Svinčenih zvezdah*. Pesnikova sanja, želja, ljubezen — vse človeško — se je skrnila in se ne more izražati drugače kot z mehaniko.

Vendar ta mehanika ni zgolj mehanika; prikriva in aludira dogajanje resnice (torej pozitiviteto). Najprej se tisto temno — ki je slovnični obesek pesmi, a ni imenovano, ker ne more biti, ker je manko, ker je praznina, ki kliče napolnitev — dotakne, nato obkoljuje, dokler ni celo tu, prisotno. Prisotnost — prisostvo — je drugo ime za bit. A bit je prisotna le kot odsotna; kajti vzporedno z opisanim pozitivnim procesom se odvija negativni: tisto se oddaljuje, se skriva, zgine. Torej ni. Bit je nič. Ali točneje: bit je v točki nič. Bit/nič.

Če smo na tej točki (tudi Zagoričnik jo izraža), je razumljivo, da ni zavesti; zavest je že visoka stopnja nad bitjo, ko se dialektika biti in nič razvije in sama sebe opazuje. Taufer je na minimumu. Globlje, bolj stran od vsega človeškega je težko oditi.

Kako da ne? Kaj pa pristni ludizem? Soboslikarstvo, ki zakriva resnico biti/niča?

Postavljam trditev, da je to stališče — ali bolje: ležišče — že oslabitev skrajne meje; da je že popustitev človekovi nemoči, ki ne more vzdržati v precepu odprtih vrat; da je lahkotni beg v videz, v igro videzov. Morda je hujše stališče od Tauferjevega le groza nič, torej meja, v kateri je bit odpravljena. Pa je ta točka sploh mogoča? Dokler je poezija, sije iz bitno svetega, pa naj je ta vir še tako zakrit in teman. Ko izgine sij, izgine tudi poezija in človeško; tedaj pa tudi groze ni več, ker ni zaslona — srca, telesa, vizije, sanje — na katerem bi bila vidna; ker ni osebk, ki bi v grozi trpel. Se pravi,

da brez osebk, ni ne groze, ne trpljenja, ne nič kot nič. Bit mora biti osebn, da človek in svet sta; da sta ne kot fizikalno dejstvo, ampak kot poezija, kot misterij, svet kot svet. Naj je osebek Tauferjeve pesmi še tako skrit, njegova skrivnost opozarja na skrivnost te skritosti, na moderni misterij ničanja (nihilizma). Čeprav je skrit, je.

Grozo smrti opisuje Zajc, grozo nič Strniša. Taufer ni pesnik groze. Prej gnusa, a tudi ta je vse preveč čustven, zajčevski. Na ravni biti/niča ni nobenega čustva več, ne kocbekovskega strahu, ne strniševske blaznosti, da ne govorimo o kovičevski slasti ali Minattijevem otožju. Tudi čuti so zradirani. Ostala je temna zavest, svetla nezavest. Imenovanje neimenovane. Skrajna točka odtujenosti.

Vrnimo se k navedeni pesmi *V oko*. Tisto temno, ki je prisotno/odsotno, je... kje? V penah ni. Ali pa kljub temu je? Verz se začneja: *je ne*. Je v času suše. Čas suše je današnji. Čas suše je tedaj, ko vir usahne. Torej tisto je, ko ni. Kako pa naj beremo verz: *škipcev ne v vosku ne v znamenjih! na križpotjih je ne ko je prašno*. Razumevanje je odvisno od tega, kje beremo cezuro. Je v vosku in ne v znamenjih? Ni v vosku, niti v znamenjih? Je v znamenjih na križpotjih?

Pesnik se ne igra, za zabavo; sam ne ve, kje je. Dopušča vse tri možnosti, ker so na njegovi točki le možnosti; ker sploh še ni realitete. Vosek je sam dvojen: je, kar polzi s svečo, torej znamenje obrednega, svetega; je tudi izraz za odvečno: ni med, ampak vosek. Kot kaj je mišljen vosek? Pesnik sam ne ve. A ve, da mora najti takšne besede, ki bodo izražale njegovo temeljno nevednost. Se pravi, skrajno zavesten posel — izjemno težka izbira — da bi zavest omejil na neodločnost.

Vsa pesem *V oko* je ustrojena na enak način, čeprav se v nekaterih točkah trudi, da bi izrazila pozitiviteto (še povsem abstraktne) biti. Ni okoli, je na pragu, je znotraj. A kako je znotraj? Znotraj česa? Znotraj piša. S tem prehaja pesnik v svojo kaotično (kaotično in kozmično obenem) slepo videnje. Piš je pravitinec začetka sveta. Obenem je le pihljaj, ki zanese — pesniku, bravcu, nekemu — trepalnico v oko. Je hkrati največje in najmanjše, primarno in anekdotično. Kaj od tega? Nič/oboje. Parodija kozmogonije — v nasprotju s Kocbekovim posvečenim odnosom do rojevanja sveta. Ali pa kozmogonija navzlic vsesplošni parodiji, kar dokazuje neuničljivost sveta?

Oko gleda; to je normalno, naravno. Trepalnica oko pokrije; oko ne vidi. Trepalnica je del očesa. Oko samo sebe blokira tedaj, ko zapiha piš. Vendar, blokirano je le v gledanju navzven; navznoter vidi: vidi, da je tisto znotraj.

Ravno stališče biti/niča — značilno fauferjevsko — prepreči narcisizacijo, za hipermo dernizem tako važno. Brž ko začne gledati oko le navznoter, se začne pesnik ukvarjati le s svojimi prividi, imaginacijo, željami: le s sabo. Svet zunaj njega postane odvečen, barva, instrument, okolje; sredina sem jaz, jaz sem želja, ki ima

za cilj mene. To se dogodi neogibno tedaj, če ni ne zunaj mene (kot pri Kajuhu, Boru) ne v meni ničesar razen želje po želji; ko je zmagal nič nad bitjo in ko se nič odeva v igro videzov. Dokler pa je znotraj pesniškega osebkata bit/nič, zavestno prikazovana praznina, ki kliče polno in se z njim — čeprav v skrivalnicah — pogovarja, ostane pesnik v svetu, čeprav v njegovi zasnovi, tlorisu in besedi. To je Tauferjev položaj.

Oko je reč, ki gleda; paradoks sam v sebi. Kar gleda v očesu in skozenj, je ostanek biti. A je bit, skrita za svoje nasprotje. V pesmi *Tovor* beremo:

*še zmerom stara pošast
ali tisto kar povoha*

*v očesu stopi za vogal
ali pogleda s stroga*

*še zmeraj tu in tam se oglašča
ali tišino onemi v šum*

*še zmeraj s sabo me prenaša
ali tisto kar je trup*

Kdo ali me kaj prenaša s sabo kot tovor? Stara pošast. Drugo ime za bit/nič. Je bitje, ki me nosi — ljudem nosi le jezik; ki je v meni kot meni nadrejeno, nadmočno; ki je. Se celo oglašča: glas biti/niča. Vendar ga ne morem videti — imenovati kot boga, narod, občestvo, ljubljeno žensko — ker v očesu stopi za vogal. V pristrešek temê.

In kdo sem — je — tisto, kar povoha, kar pogleda? Kdo je osebek pesmi, poezije; kdo človek? Še nerazvito oziroma degradirano, razžrto, ponižano, izničeno do srednjega spola; onó. Onó je hkrati óno, snov: trup. Ni razmerja med jaz in ti. Pesnik opisuje nevtralnó, s strani, kaj se dogaja med njo in onésom. Alienacija. Človek na stopnji biti/niča je šele komaj kaj. Je, a ga ni mogoče imenovati, ker je zaplodek/truplo. V reč skrita pošast (= prikazen, mitski duh). Protoreizem. Reizem kot oblika, ki jo razžira nenavzoča kozmična sila porajanja.

Kakšen je glas biti/niča?

Je

*lebdeči prah zvena
(tovor)*

Zveni, a kot prah. Mar prah lahko zveni?

V *Noetovi barki* beremo:

*potem pepelast šepet
in*

preden potem mrak pes krt ptič

ali v *Glavniku*

lasje slišijo prasket

ali v *Kenguruju*

s polnim trebuhom sonca rožlja ...

s polnim trebuhom noči rožlja

ali v *Mešalniku*

škripajo kriki usnjenih slov

Onomatopoetika je očitna. Rožljajo, se *trklja*, *vreščijo*, *čofotajo*, *mokro srepe žuželkelsko* *šušteče veke*. Svet, ki ga (še) ni, ki ga (več) ni, ne poje, po župančičevsko, v zenitu, v polnosti vseprisotnosti vsega, naroda, osebe, vere, ljubezni, nature, zmage, trpljenja, vsega. Ne more peti, če ni ležišča glasu. Lahko le škrtá (zveza z Zajcem, z njegovim *škrbetavcem*), škripa, trê. Koga trê. Sebe, da bi se odprl: trê orehovo lupino sveta. Zvok — ne glas — škripcev, ki se vlečejo (mehanika), da bi se svet vzdignil iz ne/sebe k sebi. Vrtanje v *zob* sveta, ki je prazen. Tauferjev ton, ki ni ton, ampak mrzlo srhko grgranje žeblijev. Tak je še ne posrečeni porod kozmosa. Do Kocbekovega metakozmosa (do svetega) pa je še daleč.

Nelepota — izbrana grdota — sršečih in curljajočih in grizočih in strgajočih zvokov je nujna, če se svet šele poraja v kaos; kaos ne more imeti klasične miline, uravnotežene ubranosti, mozartovskih sozvočij. Ritmika verza *mrak pes krt ptič* je zabijanje rjastih žeblijev v krsto lažne družbe; je napor; je kakofonično do muke.

Zabijanje v krsto, polaganje mrliča v suho zemljo, torej konec nekega sveta gre pri Tauferju zmerom obenem z začetkom nastajanja. Prvo je tako na koncu in drugo tako v začetku, da sta si neposredno blizu. Tudi bližina banalitete in vesoljskosti je naravna, saj je pesnik prepričan, da se v nekem pogledu današnji srednjeslojec, člen v hiperkodiranem sistemu, vrača k paleolitskemu — mitskemu — človeku, ki je bil prav tako brez individualnosti, osebe, lástnosti, subjekta, plana, svobode, kot je dandanašnji. In ima prav; paralele so in očitne. Le da danes vlada računalniška država, nekoč pa svetovna skupnost, v kateri so bili spojeni ljudje in kozmos, kaos in grupa. Taufer skuša skoz današnjo — novo — skušnjo univerzalnosti, izgube lástnosti odkriti nekdanji model.

Nahajamo se v svetu, kjer ni razlik med dobrim in zlim, svetlim in temnim; za kod je vse isto. Zato je v pesmi *Kenguru* identiteta med soncem in nočjo. Smo v umetnem svetu, kjer je eno od obojega trenutna, naključna odločitev in ne usoda razlike. Ostajajo empirične razlike, ki niso bistvene, temeljnih ni (Bog — hudič, nebo — zemlja, ljubezen — sovraštvo); um vse nivelira na posamezne primere istega. — In upoštevajmo, da je *Kenguru* pesem z izrazito mitsko vsebino:

sonce vstaja iz trebuha kenguruja

Taufer v nji obnavlja nastanek sveta, sonca, *morja*, *neba*; naslanja se na primarno ali primitivno pravljico,

morebiti indijansko.

Podobno v *Glavniku*, kjer se dogaja banalnemu predmetu iskrenje zvezd — vesolja:

*lasje slišijo prasket
zvezd
na temni strani galaksije*

In govor je še o kometu. Česar koli se pesnik dotakne, vse se mu preobrača v svojevrstno kozmogonijo. Ladjo, navadno, *nese skoz zvezdnati plankton*, v pesmi *Vso le um* beremo

*globoko vse naokrog da se odpre
jezik neba*

Strahotna želja po tem, da se odpre zdaj zaprti, skriti svet. Nebo naj bi govorilo. Tu ne gre za jezik jezikovnega sestava, samozadostne konvencije, za jezikanje. Zajc piše o jeziku iz zemlje, Taufer o jeziku neba, a nebo je prispodoba za resnični svet, za svet z nebom, z razodetjem, s svetostjo. Um je, ratio, ki zapira (kodira); njega bi bilo treba prvega odpraviti.

*stiska vso le um srčno
stran potipa*

govori belo in črno

Srčna stran je prispodoba za odprto človeškost; um jo stiska, ker osebo, občutljivost, trpljenje nadomešča s posrednim odnosom, z razporejanjem, z razčlenjevanjem, s kombiniranjem, z razpolaganjem, s črnobelim poenostavljanjem.

Taufer se giblje znotraj zaenkrat nerazrešljivega nasprotja. Hipermoderni državni sistem, ki mu pripadamo, je sistem uma, radikalnega kodiranja, členov, obenem pa se odpira v mitsko. Kako se godi to odpiranje, prevračanje? Odgovor na vprašanje je *Ravnanje žebļev*.

Pot k rešitvi za Tauferja ne pelje skoz sakralno kocbekovsko dialektiko, vidi jo v radikalni sofistizaciji (paradoksalizaciji) jezika. Odtod težka umljivost tega zelo umskega pesništva, ki skuša ukiniti um. Eksperimentalizem, ki se pesmim pozna, je hipermodernistična metoda, znanstvena; večkrat se zdi, kot da so verzi iz retorte. Mrzli, iskani, narejeni. Konkretni doživljaji ali eksistencialna stanja so skrbno in dolgotrajno jezikovno predelovani v končno ezoterično obliko; menda na Slovenskem najbolj nekomunikativno (morda še bolj od Zagoričnika). Bolj komentar mita kot mit. Razumljivo. Danes nam je mit dostopen le skoz znanstveno razlago; tu je edina pot, s pomočjo znanosti znanost pobiti. Implozija. Rakova pot. Re-vizija; vizija kot obrnjena navznoter, iskana v antivizionarski, eksaktni znanosti. V malokateri slovenski poeziji so naturne zveze tako prekinjene. Pesnik ve, da je ta — konvencionalna — natura danes podoba popevke, ki

časte laži. Sam vrta, kot znanstvenik, pod barviti videz in pride, paradokсно, do belo črne tehnike. *Ravnanje žebļev* je v vizualnem pogledu izrazito sivo. Sivina prazračetka in zamračenja ljudi pa je naslednja postaja za belo-črnim; pesnik v mešalniku zmeša belo in črno, rezultat je nerazločnost sivine, neujemljivost, nenazorčnost glasu. Pesnik nenehoma počne dvojje nasprotujočega si: meša, da bi pripravil piš vesolja in uničil lažni svet (preroški posel, vračanje k mitu), in čisti, da bi zmedeno obelil do jasnosti (posel znanstvenika), da bi narobe sestavljeno razstavil na prvine, na besede, na možni začetek. V tem ko čisti, meša, v tem ko vrta in obrača, praska. Rezultat je simultana obojnost.

Odtod posebnost Tauferjevega pesniškega jezika. To ni kristalna, a vendar narurna nedolžnost poezije Antona Vodnika, kjer so besede prozorne kot studenčnica, izražajo svet otroške mistike, ki se je ni polastilo nobeno zlo, v kateri ni niti sledu kalnosti in se zna zato komu zdeti naivna, pa je najbrž le angelsko sveta. Niti ni do kraja skaljena, zbrbotana, peneča se, iskriva in hkrati naftasta, zaudarjajoča, mlakužna, scalinska divjajoča in stoječa voda Šalamunove poezije, v kateri se gnete vse, kar se zdi, da je, vsi predmeti, sanjarije, domislice, vizije, norosti, ničnosti današnjega tržišča. Taufer je vmes. Na eni strani pravi

na jezike se usede blato

(*Mešalnik*)

in ima prav, prvobitna čistost je izgubljena, župančičevske zvočne prozornosti, sinteze nature in kulture, klasike in čustva ni mogoče več ponoviti, že od Gradnika naprej se je jezik utrudil, zmaličil, oslabel, in ni mu pomagala niti Vodušкова tektonska stroga forma, niti Kocbekova prerazumska ubranost, niti Strniševa genialna rešitev, naslonitev na ritem, izraznost, svet narodne pesmi. Torej čistiti, sklepa Taufer. Vendar s svojo analitično metodo ne more vstopiti v orfejsko sveti glas jezika, morda bi lahko rekli: v njegovega živega duha, v sveti del nature, v sveti čas in prostor; z analizo se je mogoče metodično dotipati le do bistva snovi, do temnega dela nature, do enega od dvaindevetdesetih elementov, do znanstveno fizikalno kemičnega zidaka jezika, ne do enega od mitskih štirih elementov, h katerim bi pesnik želel. Če voda ni sveta, je kaos; če zemlja ni sveta, je prekleta ali v izrabljanje dana; če ogenj ni svet, je plamen pod retorto; če zrak ni svet, ne more nihče biti vzet v nebo, splavati navzgor kot duša, kot angel; plava lahko le kot čudo tehnike, kot letalo. Taufer letala lomi, zemljo seje, ogenj podpihuje, vodo pljuska kolikor mogoče daleč in naokrog, rezultat pa je križanje: paradoks: kaos tektonskih form, namesto arhitekture tehnotektura, konstrukcija de-konstruiranosti sveta.

Jezikovno vmesnost lepo kaže tauferjevska asonanca. Rima je klasična; odpade. Prosti verz, ki mu je sam prvi na povojnem Slovenskem sčrtal interpunkcije (sčistil/zmedel), pa je prekaotičen.

Asonance pričajo o zelo zavestni zgradbi pesmi, obenem pa niso takšne, da bi pele (kot pri Strniši). Zgolj znamenja so, gradbeni elementi, opozorila, ki jih odkriješ s pozornostjo uma, ne z ušesom. Asonanca je skrita rima: je napoved spet sreč(a)nega sveta; je branik šalamunskemu brez(s)redju. Asonance ne slišimo; zveni v nevidnem ozadju kot skrito pravilo.

Taufer že od druge zbirke piše *sonete*. Najbolj radikalni slovenski oblikovni dekonstruktor izbira tisto obliko, ki ni le posebej težka, ampak ima v slovenski kulturni zgodovini poseben pomen; zaradi Prešerna. Prešernov sonet je izbrana, uglajena, dovršena posoda neobrzdanih, silovitih, celo nesramnih, izzivalnih, nesrečnih, odkrito povedanih čustev pa tudi sintetizirane premisleka o nadosebni usodi naroda, človeštva. Prešernov sonet je sinteza vsebine in oblike, je ureditev živega, polnega sveta, je skladje hude disonantnosti, ki pa jo je pesnik — zgodovinski trenutek — zmožen urediti v organski kristal: v kamniti cvet.

V *Ravnanju žebļjev* nič podobnega. Šest sonetov se med sabo loči po grafični obliki; dejansko pa bi bilo popolnoma vseeno, ali so verzi napisani kot soneti ali kakor koli drugače. Njihova sonetnost je zunanji princip zgradbe. Ne poznajo smiselne delitve na kvarteti, ki bi prisposodabljali, in terceti, ki razlagata in odkrivata osebni pomen prisposodob. Ni rasti dogajanja, ni vrha, ni poante. Poanta je ves čas enakomerno porazdeljena po verzih; kar je značilno za kaos. In pesnik piše kaotičen sonet, čistost/zmedo.

Naj navedem prvega — *Stopinje* — ki je ena redkih novejših Tauferjevih pesmi, ki govori o dogajanju med dvema, o tej nekaj tako priljubljeni pesnikovi temi (v istem času kot Zlobčeva *Najina oaza*). Ljubezni ni več; bila je mogoča le tedaj, ko je še odmevalo sveto bojno občestvo; bila je naslednja stopnja dekonstrukcije občestva, pomanjšano, idilizirano občestvo; kot tako se seveda ni moglo obdržati. Živi še sovraštvo kot negativna stran ljubezni. Še zmerom živa? Morda, v posebni obliki.

Ljubezen spaja prvine, brez erosa ostanejo razmetane, same, prazne. Sovraštvo razdira: meša, kar je čisto, čisti, kar je, pometa v nič. Klicanje kaosa je pobuda sovraštva. Do česa? Do vsega, kakršno je; ker je slabo. Vendar v *Stopinjah* in v zbirki ne gre za dejavno, pobesnelo, noro sovraštvo, kakor pri Zajcu; Taufer je tudi v razmerju do sovraštva nekako navidez umirjen, distanciran, razumen, z discipliniranim temperamentom. Pripušča ga skozi prizmo mrzlega kristala, skoz steklo šipe, ki prepušča le nekatere žarke in jih modulira. (Tako počne z gonskim svetom tudi Kovič, le da stoji na Tauferju nasprotni — na lepotni — poluti.)

*plamen lista kožo najinih teles dragih
grize dušo
čas hitrejši kot jezik udi nagi
grize kruto*

*zagrizena drug v drugega vse grize
koleno grize
do korenin grize se kar je grize
têmo grize*

*stopinje grize plamen
grize rano
grize v prazno*

*v rep se grize v mislih
grize sol grize kamen
grize do kosti se grize do obisti*

Pesem, v kateri ni sledu o strniševski mitski in podobarski imaginaciji; Tauferjev svet je pred-podoben ali, točneje, za-podoben: podobe so razžrte. Tudi ni zajčevskega zanosa. Manično ponavljanje iste nosilne besede, ki je paradigmatična za celotno zbirko; vsebinsko in fonemsko. Sovraštvo, razkroj slabega sveta se uveljavljata tako, da grizeta, kar je; grizenje je neprijeten zvok soglasniških skupin, ki se nizajo okrog poudarjenega r-ja (vr, zkr, gr, dr, tr, kr, hr, pr, itn.). Hrustanje sveta, drobljenje sveta med zobmi, grgranje kaotičnih zoprnih zvokov, vgrezanje, trganje, praskanje, razžiranje, vrtanje itn. — same Tauferjeve besede, postavljene na ključna mesta. Antiestheticizem drobljenja grud, grizenja kamnov.

Slabi svet ne razpada v veličastnem apokaliptičnem deliriju (kot pri Balantiču). Do apokalipse pesnik ne more, čeprav bi rad, ker razume paruzijo zgolj kot nastanek novega kozmosa, geološko-tektonsko, ne dovolj odrešenjsko; apokalipse ni brez eshatologije, Tauferjev nauk o koncu pa je rudninsko-oceanski. Mounier pripominja, da apokalipsa *ne izobčuje zgodovine, človeka ali celo civilizacije, prej se razodeva kot vključevanje vseh narodov v veliki mistični načrt, ki vse prežema... Povratek demonskih sil na koncu časov se ne kaže kot zaključek dolgotrajne dekadence... Tako apokalipsa za kristjana ni vezana na uničenje sveta, marveč na pričakovanje dopolnitve in nadaljevanje tega.*

Grizoči se svet je prej demoničen kot odrešilen. Teologijo nadomešča demonologija. Vendar na tauferjevski način hladna. Grizti je bolj grizljati kot naveliko, po zajčevsko, ubijati. Grize se vse: koleno in korenine, temô in stopinje, spomin na človeka), hrano in rep, sol in obisti. Grizenje je mikrouničenje — izjemno sodobna oblika ničanja; v državah mirnega časa in urejene srednjeevropske ni več velikih ideoloških, razrednih, nacionalnih, verskih pogromov, pobojev; samo malo pitje krvi, komarsko pikanje, sipanje črepinj na pot, draženje, oviranje, dušenje: mikromučenje.

Ne pozabimo na paradoksalno dvojnost slehernega izraza: grizemo se med sabo, nemočni uničevalci; a grizemo tudi steno sveta, da bi se prigrizli skozenjo. Grizemo v prazno in v kamen.

Grizenje je tudi Tauferjeva poezija. Grize kot solna kislina, pred očmi nam razpadajo vse barve, neposredna razmerja, podobe, toni. Metoda rje. Ranjuje koščeno kožo sveta, da ta razpada v porozno. Svet je bolan, lušči se, lupi, lista, z njega odpadajo luske. Te luske so Tauferjevi verzi; sam svet je v luščinah. Množica mikrokatastrof.

V pesmi *Blodeč po otoku* (ki ga povezuje s Andrejem Medvedom z sorodnikom) so zvočno nosilne besede: *kreda, mokro, sprelet, praprot, ostrem*, gre pa za *praskanje semenja*. Spet dvojen pomen: ali se lupina semena odpre, odlušči in bo seme vzklilo, ali ga razpraskamo do neplodnosti. Motiv se nenehoma ponavlja. Pesnik je domiselno vztrajen — v tem je njegova posebnost in volja in usoda: iskati dvoumne, na dve strani odprte/zaprete besede.

V elementu zemlje je Tauferju najbližji kamen. *Kamen kot koža*. Koža sveta ni mehka, kot pri Minittiju, pokrita z deklinškimi laski trave, z božajočimi in otožnimi. Koža je sam pesek, ostrorob, razpadajoč. Razkavost kože boli, a izozad; bolečina ni nikoli, kot pri Zajcu, direktno, preprosto, celo navno imenovana. Če je še bolečina?! Če ni distanca do sebe — do čutečega telesa — tolikšna, da se bolečina sama več ne doseže?

V *Tišini* je v 94. besedah 48 r-ov; več kot pol (*Vrti, obrača, trenutek, pretrga, strga, prah* itn.). Ti zvoki so *tišina*. Dogajanje sveta je, da se vrti, obrača, strga. Strganje je sinonim za grizenje in luščenje. Seveda, če rečem, da se strga svet, sem se izrazil zelo približno. Sveta še ni in ga ni več. Osebek — te in mnogih drugih — pesmi manjka; je prazno, okrog katerega se vrti(mo). Strganje praznine. Tišina je le navidezen osebek. Osebka ne more biti, ker manjka oseba: ti. Kar tu prihaja nasproti, se sreča le na način (s)trganja, ne v sreči sokonstitucije. Za Kocbeka veljajo Bubrove besede, da se tisto, kar teži k ti, zmerom krepkeje prebija, vse dotlej, dokler ne popokajo vezi in se jaz ne sooči s samim sabo, izločenim za trenutek, kakor da bi bil ti — da brž nadvlada samega sebe in odtlej zavestno vstopa v razmerja. Če ni ti-ja, ni jaza, jaz se ne more navladati, ne vstopa v razmerja, ampak le *sune, se suče, se obotavlja, se plazi, vgreza, splošči, razmoči, prileze, požira, narašča, pridere, pljusne, steguje, odnaša, potone, reglja, zmeša, zarije, tare, se krivi, zaškrtá, priveže, po črepinjah hodi, utrne, zagrne*.

Oseb ni, so le objektivne ugotovitve (podatki). Primer, ki ga Buber navaja kot razliko med današnjim in mitskim svetom, velja za razliko med Tauferjevo poezijo in onkrajracionalno primarno, orfejsko. *Mi pravimo: zelo daleč*. (To je skoraj tauferjevska sintagma.) *Zulu pa to pove s stavčnim rekóm, ki pomeni: tam, kjer nekdo vpije: o, mati, jaz sem izgubljen ... To niso sadovi razčlenjevanja in pretehtavanja, marveč gre za pravo prvobitno enovitost, za živeto razmerje*.

Rezultat luščenja — grizenja ni živa polnost, ampak sploščenje. Mikrojedkanje pripelje do jedkanice, do lista-knjige, ne do požara.

*pljuska gost se splošči
med zidom in zidom*

(Lisa)

Naj kar koli počnemo, ne rodimo več od lise, lise črnili — čeprav je res, da je črnilo snov za zgoljpisavo in prispodoba za vesoljsko temô. To je fotografija današnjosti: prebivanje v državnem herbariju, med platnicami, stisnjen na zgolj površino, na računalniško kartico; kocbekovska sakralno kozmična globina manjka. Svet je le

*barva na mokrem plakatu
se trga vodeno čez rob
sence plosko med mokro rjo*

Nespodbuden facit. Želja po mitskem, a obenem že odpoved temu: kajti

*svetlikajoči se žrec kaj boš
prorokoval iz tega droba*

iz droba-lise-fotografije-pojma?
Svet je *plesen* (pesem *Valovi*).

Duh je papir, list, knjiga, votel (pesem *Na svetlo*). To je ena plat. Druga: da je *studenec, kristal, morje, svetlo, ogenj*. (Obojnost veže Tauferja z Zagoričnikom.) Vendar, skaže se, da ni niti eno niti drugo, ker je zmerom le *kot*. Tudi duh je *kot*. Duh ni višji od papirja in ognja; ni osebek pesmi. Manjkajoče jedro sveta (bit) je *kot vse to*, kar pesnik našteva. Svet je *privid*. Svet je *kot privid*. Resnica videza je *zid* (državna ječa). To je zadnja beseda pesmi. A pesnik je dosleden v relativizmu; predzadnja beseda je *kot*. Celó *privid* je le *kot-privid*. Bit je nezaznavna. Do resničnosti ni mogoče. Naj še tako praskamo po zidu, trgamo svetinvske tapete in polstre, celo zadnja sploščenost samozadejajočega se uma je *kot da bi bila*.

Cikel *Vodenjaki* še vztrajneje išče mit in najde nič.

Kdo so vodenjaki? Staro slovensko ime za povodne može. Štefan Modrinjak pa v pesmi *Molitva na božico slovenko* (na razsvetljeni razum, na Palado Ateno) imenuje Neptuna Vodenjaka. Htonična sila. (Htonično = anorgansko.) Najprej so za vreme (razumimo ga simbolno: *vremena Kranjcem bodo se zjasnila*, gre za razjasnjevanje in oblačenje sveta — eksistence) skrbelo htonična božanstva, izražajoča rodovitnost in smrt; za to dvoje Tauferju gre. Šele pozneje se ločijo od njih nebeška — ta prinašajo grom, blisk, dež, htoničnim ostane potres, poplave, pečine, jame. Namen te poezije: doseči poplavo, potres. Njena realiteta: doseže kamen in dež.

Že od prve zbirke je Taufer posebej zagledan v morje. Tudi to je njegov značilni paradoks: najbolj umno discipliniran pesnik fasciniran od najbolj htonične sile, od najbolj kaotične prvine. Nagon k morju je težnja po smrti: v simbolično nezavedno: stran

od življenja: v anorgansko. Darovanja pri Tauferju ne more biti; rezervirano je za Kocbeka, za Udoviča (naslov zbirke). Morda žrtvovanje, v poganskem pomenu, ki pa vendar prosi za rodovitnost? Dekleta, ki jih jemlje na plesu hudič (narodna in Prešernova o Urški), so te vrste žrtve. Vendar — kako priti do plodne žrtve in se ne zaustaviti pri sodobni demonologiji, iz katere ne sledi nobena pozitiviteta? Kako se dokopati do ontologije in ne ostati pri maeontologiji (nauku o ne biti)?

Kierkegaard je demonično označil kot diskontinuirano proti kontinuiteti, proti enotnosti stvarstva, proti Bogu; vdor nenadnega. Platon v *Timaios* govori o iracionalni ananke, o begajočem vzroku; demonično je zanj, kar je zoperstavljeno obliki in redu. Je nepreračunljivo, večno vgrezovanje biti v nič, mors immortalis, nesmrtna smrt. Demonični človek je v antiki slep, v krščanstvu kriv; oboje je pomembno v *Ravnanju žebljev*, ki skušajo krivo zravnati. (Kako, bomo še videli.) Do krščanske krivde Taufer ne pride, ker ne priznava Boga in s tem tudi ne razodetja; njegova krivost je v glavnem slepota. Krivi je na periferiji, izstopil je iz središča. Baader pravi: *Človek je ustvarjen v središču. Strahovlada življenja ga trga iz središča.* Schelling dodaja: *Vse zlo se zliva v kaos.* Demoni — vodenjaki — so bitja iz morsklega podzemeljskega kaosa, skrivenčeni, surrealistično spačeni, krivi, begajoči. — Vse omenjene oznake veljajo tudi za Tauferjevo poezijo.

Taufer — značilni sodobni človek — se ne more odtegniti golemu dogajanju (elementov). Arnold Metzger v knjigi *Demonija in transcendenca* opredeljuje demonično kot atribut, ki sodi k dogajanju kot takemu. *Dogajanje kot tako je demonično. Usoda je demonična.* Taufer loči med slepim dogajanjem in usodo; njegova vrnitev v antiko je radikalna; sega mimo tragedije in Empedokla v predfilozofsko slepoto dogajanja samega. Vendar v pesimističnem, negativističnem okviru. Ni sledu o gotovosti biti, kaj šele o gotovosti sebe (človeka). Taufer ne more niti reči s Hölderlinom: *prekletstvo nature, od boga zapuščene.* Že beseda prekletstvo je premočna, prekrščanska, preklasična. Celotni vodenjaki niso pošasti iz mōre. Tauferjeva rescendenca naseljuje s poganskimi demoni moderno sliko neobvladanega vesolja.

Ceprav zakrito, se da dešifrirati: voda je za Tauferja mati, kamen oče. Kako naj se kamen in voda oplodita? Je kamen, vržen v morje, žrtev vodi? Je torej žrtveni obred oplodnja? Kaj je postal oče — vélika téma *Svinčenih zvezd*, pesmi o medvojnem rojstvu, o očetih kot porajavcih — v vodi? Potopljena ladja? (Ladja je prav tako eden osnovnih Tauferjevih simbolov.) Ladjo bo mogoče nekoč vzdigniti, tovor zlata — zlatih zvezd — bo rešen. Ali pa

*bleščeče oko
ribje oko*

na mehkem trebuhu

(Molitve in igre vodenjakov)

se pravi pošast, povodni mož, vedomec? So se žrtve spremenile v krvosese?

Vodenjak, simbol anorganskega, je nem:

noben glas noben glas

Torej poezija ni mogoča iz njega. Prepevanje brez glasu. (Da/ne princip.) Je Bog, spremenjen v hudiča; padli angel.

padi tvoje ime ki je visoko

vzdigni se tvoje ime ki je globoko

Črna maša? Klicanje hudiča iz temin? Želja po propadu vsega angelskega v dno? Narobe obrnjena teologija.

pili bomo tvoje ime

namesto Jezusovo, ki odrešuje. Jezus vodo spreminja v kri, kri v božji napoj. V vrhu odrešilnega obreda se dogaja preobrazba. Kocbeku je še sodobna, htonično pa ne preraja. Voda ostaja voda. Žrtvovani heroj je zakrit v pošast, ki jo je treba odrešiti, sama ne more nič.

S človekom — z žrtvovanim svetnikom — se dogaja danes zgolj fizično dogajanje:

polna usta polne oči

zevajoče kosti

vrtnec v ušesih

vrte se lasje

telo odnaša

pod oblak duše

A kaj bi s to dušo? Edinokrat tu se pojavlja. Ni je, če ni povezana z božjim. Oblak duše je zgolj oblak.

Vse je voda.

še bolj debela vse bo vzela

še bolj suha

Naj bo debela, naj bo suha, vse bo poplavila. Prihodnji čas je odveč. Vse je že poplavila, odplavila. Dogajanje vode (metamorfoze vode, zgodovina vode) je en sam splav; ne rešilna deska, le abortus. Človek je devetindevetdeset odstotkov vode; en odstotek pa je praznina ušesa, ust, oči.

Molitve in igre vodenjakov (izključujoča se dvojnost že v naslovu) se končajo s parafrazo na apokalipso:

kdaj videl bom sonce

ko videl bom morje

ko kamen iz glave pogleda

ko kamen zaplava

ko riba potone

ne bo videti brega.

Breg je vektor za potaplajočega se, za Noetovo barko. Plavanje brez brega je deleuzovsko beganje po

kaosu: je življenje vodenjakov. Pesem oznanja konec organskega (ribe, simbola za odrešenika), dokončno vlado anorganskega kamna. Lahko govorimo — na demoničen način — o transcendenci anorganskega? Kamnita imanenca je tako totalna, da ne gre za nobeno srednjeslojsko varovanje v deželi videzov. Imanenco je Taufer tako radikaliziral, da jo je preobrazil v neodrešljivost htoničnega. (Tu se veže s karnizmom, z Matjažem Kocbekom.)

Demoni niso niti več živa bitja, padli bogovi. Mitski svet je bil naseljen z milijoni bitij. Kodirani sistem analize, ki se oblači v prvotno filozofskega (jonskega), pozna le štiri elemente, neosebne sile:

*ogenj zemlja zrak in voda
poguba in up od rojstva so do groba
(Miti in apokrifi vodenjakov)*

Seveda, to so apokrifi vodenjakov; njihove današnje maske. Drugega upanja ni — niti druge nevarnosti — kot biti igra nečloveških anorganskih prvin. In ta hip se umirjena distanca tali; pesem postaja grozljiva. Prerokba katastrofe:

*in čaka nad izžgano mlako
kup nagrmdenih oblakov*

*regljajo kakor voda pada
regljajo kadar suša vlada*

*drug čez drugega regljajo
drug v drugega regljajo
pod zelenino vesoljske mlake
stegujejo vodenjaki krake*

*na vse štiri elemente igrajo
za pogubljene in rogate*

Surrealizem udarja nazaj. Smo vodenjaki mi, vsakdanji državljani, naša resnica? Mi smešni, mi nebogljene, mi ničvredni, mi izgubljeni, mi jezikajoči. Pekel? Je ta pesem — ta poezija — godba pekla, sodobnega? (Medtem ko Zajčeva živi iz polpreteklega.)

Drhtavica kože, drhtavica duše — ne občuti bravec vsaj tesnobe ob teh nedomačih pesmih? Ni ravno v njihovi radikalni nepopustljivosti ugodju razlika med njimi in Kraljevimi (glej astronomijske zbirke), ki se prav tako ukvarja z vesoljem, a na način sinestetične imaginacije, medtem ko je demonično veselje za Tauferja realiteta: suha koža podgane, vlažna koža žabe, vsakdanje dihanje kužnega zraka?

Je tu edinokrat ogovorjen človek? Ko Pozejdon isti sebe s človekom:

*v vsakem sem in v vsakem si
postal boš kar že si vesolje*

Pesem govori o potopu, o tajanju središča, o nepo-

moči utapljajočemu se, o blisku in gromu, o osi sveta — o bistvenih rečeh svetega misterija. A rezultat?

*sklonil se je in nagnila se je os
poševno je zdrsel s sveta*

V rahlo ironični obliki potop niti ni dokončna katastrofa — ni mogoč; potop je vsakdanje življenje današnjika

ki do dna zaril je nos

Podobne so ostale pesmi iz istega cikla

*vse naše ognje
z neba popije voda*

ali

*voda je odnesla
mater in očeta*

*po vodi smo spustili
svoje otroke*

*našo ljubezen smo
zalili z vodo*

Občestvo se vrne — v slovnični prvi obliki množine — le tako, da prizna svoj polom; svojo razvodenelost. V tem svetu se vse krivi.

*zaliva ukrivljene roke
krivi se nebo in krivi noč
beseda se krivi in glasba se krivi*

in še vrsta verzov na isto témo. In? Iz potopa, v katerem se nahajamo, ni rešitve.

vsem naokrog vam povem

zravnane bodo moje besede in moja groza

Vodenjak govori(m). Samoizravnaje sveta v vlado leda. Katastrofa ne more v apokalipso; led je znamenje ničla. Konec so *motne vode*. Svetopisemski slog ne pomaga. Kovič se je — v *Labradorju* — rešil v gonsko-estetsko daljno imaginarno bit. Kosovel je razumel potop še kot ekstazo smrti; ta poraja novega človeka. Tu pa se dogaja pomiritev ničla (seveda v dvojnosti).

Vrh zbirke je cikel *Ravnanje žebeljev*. Izraz ravnanje je sam na sebi dvoumen. Zravnano je rešeno: opokončeno, in je uničeno: zravnano z zemljo, poteptano. Krivo je napačno in je živo. Kaj dela pesnik, ko ravna žebelje in svet?

Žebelj je simbolj križanja, misterija odrešitve in vstajenja.

*žebelj krvavi
žebelj skoz dlan*

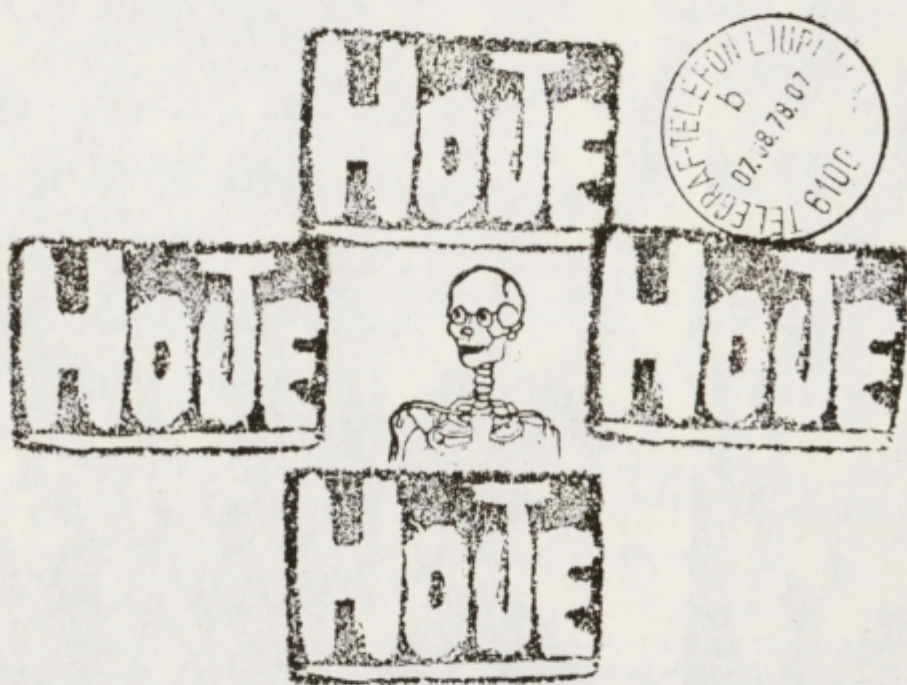
Opisana je zgodba žeblija. Postaja žebelj — reč — spet človek? Je pesnik našel pot v sveto? Se je z asketsko samoskopitvijo umaknil paradoksalno celo distanci in našel srce, skoz katerega se je zaril? Je poslanica pesmi v verzu

cel pesem

V tem, da je sam vsa pesem, ali da je najdena

celota, ki je pesem in ki je znova posvečeni svet? Je žebelj točka, ki združuje anorgansko (železo) z organskim-svetim (s simbolom Jezusovih muk)?

Ravnanje žeblijev in druge pesmi izkušajo misterij današnje zaprtosti v snov. Namesto medvojne smrtnosti oboroženega boja posredujejo skušnjenjskega taborišča.





IZVEDENI TEKSTI

Judita Šalgo

Mojih šest minut

1. V tem trenutku je moja edina obveznost do literature v tem, da natančno v šestih minutah preberem ta tekst. Ta časovna omejitev je umetniška forma, skozi katero se izražam.

Določena vsebina mora v določeni del časa. Čas je denar, čas je literatura. Televizija Novi Sad, kjer sem zaposlena, plača za minuto mojega dela 0,76, za vsako minuto mojega življenja pa 0,19 dinarjev:

- minuta spanja
- minuta molčanja
- minuta čakanja
- minuta odločitve

vsaka in tudi ta stane 0,19 dinarjev.

V eni minuti lahko naštejemo svojo kompletno bibliografijo. V minuti in pol zgoščeno življenjepisa. V dveh minutah literarno usmeritev. V dveh in pol, kaj sem hotela povedati. V treh, kaj nisem mogla. V treh in pol, kaj bi lahko. V štirih, česa ni mogoče in česa se ne sme. V štirih in pol, vse česar se spominjam. V petih, kar sem pozabila. V šestih minutah, da vse to povem.

Ena literarna usmeritev je vredna toliko, kolikor dve bibliografiji. Tisto, kar nisem mogla, toliko, kolikor dva življenjepisa. Vse, kar sem pozabila, je vredno dvakrat več od tistega, kar sem hotela povedati.

2.

To je pledoaje za časno literaturo. Tajmizem ali minutizem je hladnokrvna umetnost, ki ne zanika, ne spreminja in tudi ne sledi drugim literarnim usmeritvam. Ne zastavlja vprašanj, ne vrednoti, samo odšteva minute. Ni poetike: je samo cenik večnih tem in čas, s katerim se plačujejo. Minutaža in atrakcija, minutaža je komunikacija. Zato je tajmizem izključno umetnost literarnih večerov: govoriti do minute javno, to je dokaz duhovne discipline, a tajno, sam s sabo — simptom paranoje.

Tajmizem ne govori o času umetnosti, pač pa o umetnosti na čas. Samo pravočasna umetnost je prava. (Umetnost o pravem času je prva pomoč, o nepravem času — nesreča). Za predčasno, začasno, občasno in čezčasno umetnost ni časa. Kajti ta literatura ne obvladuje časa, pač pa se mu podreja. Prva režimska umetnost, ki priznava, da služi sistemu.

3.

- Kdo in koliko lahko govori o sebi?
- " " " " " o drugih?
- " " " " " za druge?

Tajmizem kot umetnost javnega in kupnega časa odstopa največ najboljših minut že premožnim lastnikom zdajšnjosti. Pravice do nove minute ni mogoče doseči s pomenom in tudi ne z obsegom predmeta, o katerem je govor (kdor zavlačuje, naj hitreje bere), pač pa z ugledom v svetu brezdelnih. Kdor ima dosti časa, bo dobil še: blago na blago, minuto na minuto. Največ časa imajo tisti, katerih ure hitijo.

Ti govorijo o drugih v imenu preteklosti
za druge v imenu bodočnosti
o sebi v imenu zdajšnjosti.

Za razliko od preteklosti in bodočnosti, o katerih je treba govoriti, je zdajšnjost mogoče tudi zamočlati, prespati, prehiteti, zapraviti, zaigrati.

Pri tej umetnosti je izvajanje enako preživljanju.

4.

Minuta je estetska enota časne umetnosti: minuta strahu je lepša od metra drv
ura hoje je lepša od hektarja gozda
dan žeje lepši od litra vode
leto gladi je lepše od 365 kilogramov kruha
življenje čakanja je lepše od kilograma belih las.

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 — to je četrtnina pesmi minute ali milijon 111 tisoč in dvestoti del pesmi leta.

Minuta je popolni krog, sekunda je samo trajanje 9 milijard 192 milijonov 631 tisoč in 770 obdobjev sevanja, ki ustreza prehodu med dvema hiperfinima ravnema temeljnega stanja atoma cezija 133.

5.

Vsak hip pogledujemo na uro, ker je cilj teksta — njegov konec. Literatura nahaja snov v času; tajmizem nasproti temu terja in organizira svoj čas vnaprej, vendar s tveganjem, da ga ne dočaka.

V mojem branju ni druge umetnosti razen časne: branje postane umetnost s tem, da zapolni neki čas, ki je proglašen za umetniškega. Zato tega teksta ni mogoče prevesti iz enega medija v drugega. Je samo, ko ga berem, v teh šestih minutah in je brez pomena v knjigi ali reviji in tudi v spominu tistih, ki ga slišijo.

Tekst je berljiv samo zdaj, brez emocij in sporočila, ki bi ostalo toplo do jutri. To je literatura fizičnega dotika, ki ne more prebolet odlaganja.

6.

Nek umetnik je pred leti zapisal na svojem razstavem lepaku približno, da je važnejše, da neka razstava je, kakor pa, kaj razstavlja. To stališče je mogoče napad na umetnost, a je obramba umetnika.

Stvar mojih literarnih navad je, da sem svoj čas porabila za branje. Preostane mi še ...* sekund za sprejetje odmeva. Vse, kar sledi po isteku šeste minute, se ne nanaša več name.

* odvisno od hitrosti branja

Navodilo za branje

Tekst, ki ga berem, ni poezija. Poezija bo mogoče način, kako ga bomo skupaj prebrali. Takoj ko pride trak do tebe, začni brati na glas in ga brez zastoja spusti naprej. Tvoj glas lahko preglasi mojega, tvoj glas preglasi moj glas: vpij! To ni igra nemih telefonov, pač pa homofonov, zvočnih ljudi! Čemu govorim in si prizadevam, da me nobeden ne bi poslušal? Brez našega hrupa bi bil ta govor le mrtva retorika. Pomagaj mi, da bo glasba: polifonija — poliritmija — polikronija — polimetrija — polisemija — poliurija — polucija, da bo kanon. In prosim, ostani do kraja pri polnem glasu, brez bojazni, da bi bila tvoja beseda zadnja. Poslušaj! Slišiš, kar boš videl, kar vidiš, si videl/videla? Če besede prehitro prihajajo, jih preskoči, skrajšaj, spremeni, obrni. Če prihajajo prepočasi, jih ponavljaj, dodaj svoje, se nakašljaj, nasmej. Ti si svobodni stroj za branje, preiskovanje, prepletanje, izkrivljanje sporočila. Trak lahko strgaš, zažgeš, počečkaš, odneseš domov. Porabi ga brez sramu! Naše branje je samo hvalospsev slabemu spominu: jaz berem, da bi ti pozabil/pozabila, ti beri, da bi on, ona, da bi vsi pozabili ... Zdaj mislim na ta prostor. Ko boš ti pomislil na ta prostor, bom jaz že mislila na njegova vrata. Ko boš ti pomislil na vrata, bom jaz že mislila na vhodna vrata. Ko boš ti pomislil na vhodna vrata, bom jaz že mislila na to ulico. Ko boš ti pomislil na to ulico, bom jaz že mislila na svojo ulico. Ko boš ti pomislil na svojo ulico, bom jaz že mislila na svojo hišo. Ko boš ti pomislil na svojo hišo, bom jaz že *bom* v svoji sobi. Srečno se bova razšla, ponovno naučena ne misliti.

Dodatek jedem

— Čigav kruh jem?

— Koliko dam zanj?

— Zakaj vas napeljujem, da mi gledate v usta?

Puščam ob strani dvoumna vprašanja o književniškem kruhu, v katerega samo včasih ugriznem. Ta kos kruha sem prinesla z doma z enim samim namehom, da ga pojem tukaj pred vami. Če namreč hočem vzbuditi vaše zanimanje za moj predmet, se moram sklicevati tudi na vaše slinavke in vaše želodce. Pri nekaterih bo moje branje povzročilo lakoto, pri drugih odpor, a to je še najmanj, kar lahko pričakujemo od literature.

Literatura je poslednja med umetnostmi, ki še skuša govoriti brez pokritja. A nič brez videnega, nič brez očitnega dokaza! Kako se naj pogovarjamo s pisateljem preko pisalne mize? Možgane imamo presite, da

bi verjeli v njegovo lakoto. Jaz sem voajer in zahtevam od pesnika, da obrne svoje žepe na to mizo, da spi tukaj, če hoče, da mu bom verjela, da sanja.

Kako jem?

Z levico lomim koščke kruha, kakor zraven mesa in povrtnine, in če ne bi govorila mimo zalogaja, polnih ust, bi bilo to hranjenje zadosti konvencionalno, da bi skrilo moje prave občutke do hrane. Če pa jezik, ki hkrati melje kruh in besede, komaj da slutiti pravo stanje mojega gladu, potem jezik brez kruha skorajda melje na prazno.

Odločila sem se za ta sendvič iz kruha in teksta, kruha in testa, da bi svojemu jeziku otežkočila delo. Zalogaj me ovira, da bi o njem tekoče spregovorila, govor pa me ovira pri jedi tega, o čemer pripovedujem. Postavila sem oviro v ustih, da bi zadrževala preveč mehko, dvosmerno drsenje čez jezik. Prepričala tako vas tako sebe, da je v glasnem branju vsaj nekaj tveganja. Branje o jedi brez jedenja, o ljubezni brez ljubljenja, o smrti brez umiranja je enako pretenziji na nesmrtnost.

Tako pa se mi lahko vsaj zaleti.

Položaj literature

sedeči

Sedim za mizo, v istem položaju, v katerem sem napisala ta tekst: kakor da ga od takrat prebiram.

Sedite nasproti mene, kakor da ga od takrat poslušate. Enakopravni smo: jaz vam nekaj idej, za katere bi se vam lahko zdelo, da so vaše; vi meni nekaj zaupanja, za katero bi se mi lahko zdelo, da je moje.

Tekst, ki ga berem sede, je dolgočasen. Negiben je, odkar je bil napisan, mlačno zaliva naša ušesa in noge nam ostajajo mrzle.

stoječi

Nikar ne poslušajte, kar berem, glejte, kako to počnem (tekst je samo izgovor, tehnika je stališče): zrak iz pljuč ženem skoz glasivke, jezik, zobe in ustnice; razpet med diafragmo in lobanjo sproža razločne besede.

Vendar ne nastanejo vse besede v prsih, ampak samo jasne in enopomenske, ki me ganejo z mesta. Tiste globlje prihajajo iz spodnjega trebuha, prepon, stopal. Dvopomenske me ohranjajo v stalni pripravljenosti: vse so signali za skok, vendar prehitri za jezik, prepočasni za telo. Najbolj modre prihajajo od nikoder, iz neštetihi fantomskih udov: če tečejo na mestu, je vsaka samo šum.

Če stojim, sem model čarobne tehnologije. Vse, česar nimam, mečem skoz usta.

hodeči

A sem vznemirjena?

Bi rada ven?

Rada bi iz te dvorane, iz te vloge. Tukaj sem samo pisateljica. Na ulici, med potjo, bi bila ženska, ki se pogovarja sama s sabo, ženska, ki zbuja pozornost, ekshibicionistka, norica. Imela bi značaj in usodo. Tako imam samo ime, priimek in tekst. Judita — samo tukaj, Šalgo — samo zdaj, samo beroč: ta prisilna enost kraja, časa in početja ne zadošča več niti za malo osebno tragedijo.

čepiči

Kaj imam v roki? Kepo papirja, koncentrat teksta. Tako se zgnetejo tajna sporočila, predno se pogoltnjejo in slabe pesmi, predno so zavržene.

Čepim pred vami in vas zvaabljam s tajno, s slabo pesmijo. Prizadevam si, pritegniti vašo pozornost. Čim manjša sem, tem večja je vaša radovednost.

Kaj imam v telesu? Kaj imam v glavi?

Literatura v mojem spominu je pika za zradiranim stavkom, svinčenka. Ko čepim, kakor odrasli, kadar se dobrikajo otrokom, vam jo ponujam kakor bonbon pred kosilom, kakor uspavalno tableto.

sedeči na mizi

Vse to so bile literarne poze, retorične figure z in okrog katedra. Treba je sestiti na kateder in se spočiti. Literatura je miza, za katero jemo, se pogovarjamo, na kateri pa lahko tudi sedimo, stojimo, ležimo. Treba jo je uporabljati ležerno in ne strogo namensko. Če je pisana za razigranost, jo berimo kot poduk; če je pisana v poduk, jo pojmujejo kot opozorilo; če je pisana kot opozorilo, jo izrabimo za igro.

Sede na mizi, mogoče niti ne govorim tega kar mi-slim. Vendar tega ne počnem naklepno, ampak spon-tano, iz zadovoljstva: v tem položaju sem rešena vseh predsodkov.

stoječi na mizi

To je najvišja točka, do katere se nocoj lahko po-vzpnem, pa vendar se zdi, da je moj položaj neume-sten.

Moški, ki stoji na mizi, bi moral držati govor. Žen-ska na mizi bi morala zaplesati. Jaz skušam igrati na glasilke in dokazati, da je tudi literatura lahko cirkus.

Ekvilibratika terja, da se navadne besede izgo-varjajo na nenavadnem mestu. Jaz sem tukaj: ta prosti stavek je lahko komedija, drama ali tragedija, odvisno od tega, ali je izrečen pod, na ali nad nivojem gleda-lišča.

Povzpela sem se na mizo, povzpela bi se tudi na žico, da bi dokazala svojo pravico do neuravnovešenega govora.


ležeči na mizi

Takole je neki turist med poziranjem fotoreporterjem prebiral knjigo na gosti vodi Mrtvega morja, 392 metrov pod nivojem ostalih morij in oceanov.

Tudi jaz poziram. Prikazujem dejanski položaj literature, ki se je ravnokar poslužila mojega telesa, da bi izrazila svoje sanje o gibanju. Sama literatura se pri tem niti za trenutek ni premaknila. Leže se dela mrtvo in to ji daje šanso, da bo preživela.



LE GRAND PAS CHER

you'll see  for yourself.

da&da

ET POUR CAUSE + ET POUR CAUSE + ET POUR
CAUSE + ET POUR CAUSE + ET POUR CAUSE +

TANKE NITI BESEDE

Tatjana Ovejin

*Ti ki znaš uročiti
Celo kadar jemlješ
Določeni red natančnost
Kaj boš storil s pesnikom*

Smiselni pesniški zapis je pogojen z nujnostjo Ustvarjavca. Vrednoten je s številom objavljenih knjig pa tudi z zastopanostjo po raznih časopisih in literarnih revijah. Skušam pojasniti nekaj iz lastne skušnje, ki je v nobenem primeru ni treba podcenjevati. Kaj more Poezija in kaj Ustvarjavec?

Sprašujem se res s posebnim čudenjem (? moje spoštovanje), kaj je tisto, kar zmora tovarišica (gospa, gospodična) Poezija?

Poezija lahko razžalosti in navduši, lahko spodbudi navade, pota, ponose, lahko določenemu imenu (?) v določenem časnem obdobju veliko tega izmami ali da. Ne želim govoriti o eksistenci Ustvarjavca. Dejstvo je, da vsi eksistiramo (zvečine iz mesca v mesec). Vokvirjeni s prostorskimi in časnimi termini razen olajšanja, ki ga misli nalagajo in želja, ki silijo k delu, skorajda nimamo drugega. Dnevi se zamenjujejo, zamenjujejo se letni časi, ljudje odhajajo, prihajajo drugi. Stojim začudena, niti sledu zaprepačenosti ni na obrazih. Imam le to moč, ki jo vzdržujem, krepih s pisanjem in zraven vsega presenečena.

Mar s Poezijo, vsem tem vznemirljivim, kar ustaljeni red ali tok skali, ni mogoče preseči???

V trenutkih, ki jih najpogosteje krotimo s sebičnostmi, prislušujemo tem tankim nitim besed, s katerimi se sprostimo, kalimo indiferentnost čutnosti, obiskujemo vsakodnevja. Kakor misli se zmeraj kdo sem prikrade, ki zna s profesionalnostjo razjariti — in kaj potem? Razjarjena poetika žari v nas. Kakor prve črke jo črkujemo in zapisujemo v želji, da bi pogasili ogenj, to žerjavico, ki čez mero greje. Na ta način preventivno ukrepamo, pripravljeni preprečiti ta požar ali eksplozijo. Ta mina, preplačevanja časa, ki ga zapisujemo, je v naših rokah. Namesto, da bi se reševali, kakor drago ljubosumno varujemo, ali jo do zadnje drobtine porabimo na listih, ki jih hočemo popisati do konca.

In ko nam je lepo, ko se dan izmišljene sivine prelije in zgine, in ko barka, s katero bi jadrili, z našimi sledmi v pesku odpluje, valovi pa se nam bleščijo, in ko se nekje daleč oglasi zvon in otroci od gladu umirajo in ko vojaki padajo in ko nas hrušč in trušč zalotita nepripravljene ... ta blagoslov mine je v naših rokah, pisala omogočijo, da kriknemo ali zastokamo, da počimo ali se upremo, da puške z venci ovijemo, da

jediinice s sitostjo polnimo, da z brodovji po nevihti zaplovemo ... daje nam moči preseči sebe, da se rešimo obsojenosti na moro in se potopimo v Pesem. To naše orodje, ki vanj verujemo, presega racionalizacijo čutnosti, mi pa s svojimi inovatorskimi zmožnostmi odprtih oči (ne slepo) potujemo skozi nespečnost po poteh, skoz katere mahamo.

Vsebina pesmi nas pogosto zmede, čutilimo, da se nismo dobro razumeli, vračamo se k Ustvarjavcu, medtem ko se še naprej razlagamo in skušamo izreči, česar še nikdar nikjer nihče ni govoril. Večkrat običimo pred določenim verzom (kakor pred ogledalom) nekoliko vznemirjeni: je mogoče ravno tukaj povedano tisto, kar smo na leta poskušali v dialogu s sabo izreči?

Moč Poezije je utelešenje resničnosti Ustvarjavca. Povsem se strinjam z dejstvom, da smo vsi začeli pisati v prvi vrsti zato, da bi ustregli svojemu notranjemu Egu. Časi so se z našimi navadami vred spremenili. V želji, da bi izpluli, smo se pogosto obračali na Založnike in Uredništva (moje spoštovanje). Jaz to še naprej počnem. Najpogosteje so to oglašanja, ki so oglušela z odzdravi čakanja zaman, tako kot vprašanja, na katera ni odgovorov. Ali pa so odgovori pospremljeni z jecljanji in formalnimi vljudnostmi Založb, ki jih predstavlja spet nek Ustvarjavec vaje določenega reda in poti, ki se jih za nobeno ceno ne sme onečastiti.

Poezija ni kriva, da se pojavlja tudi mimo metropol, mimo središč, v najbolj oddaljenih predelih. Poezija ni kriva, da kot nujnost krepi silno budnost in lekcije iz lepega vedenja. Poezija ni kriva, da Založnik nikdar ni slišal za njenega Ustvarjavca, da nima predstave, kako dobro izgleda, da ... da ne naštevam naprej. Založnik zahteva poleg kvalitete, ki jih je recenzent opazil, tudi fotografijo, poreklo, ime ... Kaj je to???

Kaj more Poezija, ki leta počiva na uredništvih? Za takšno Poezijo sprašujem. Katera je, kakšne vrste je, tip, kvaliteta, izvor ali šifra?

Kvaliteta Poezije, ki je poistovetena s Kvaliteto. To je blago, ki na trgu išče dobrega kupca. To so artikli široke porabe in odvisno od mentalitete in okusa kupca je, kje bo odložena in katerih količinah bo šla v promet.

Poezija more, tista omenjena mina in brodovje, brodovje Poezije vsega sveta, ki nas še kako navdušuje ali inspirira za dobra dela ... A kaj more Ustvarjavec, Tvorec, Piscec, Človek z napakami, ki se jih ni mogel za časa otresti?

Samo sprašuje lahko in se v radovednosti potika okrog z rokopisi, v želji najti odgovor o možnosti Poezije. Kaj more takšna poezija?

EPOHALNO MODERNI SMISEL ZNANOSTI

Ivan Urbančič

I. Z moderno epoho razumemo tu *industrijsko* epoho svetovne zgodovine v bistvenem smislu besede. Konstitutivnih karakteristik moderne ali industrijske epohe v pričujočem odlomku ne moremo sistematično izvajati. Toda *smisel* ali tudi *bistvo* empiričnih znanosti, kakor ga bomo poskusili v nadaljevanju pokazati, je že ena izmed konstitutivnih karakteristik moderne ali industrijske epohe svetovne zgodovine in spada v sklop njenih strukturnih možnosti. To obenem pomeni, da je v nadaljevanju nakazani *smisel* znanosti epohalen, lasten le tej epohi, ne pa kaj večnostnega, enkrat za vselej danega. S tem pa ostaja odprto vprašanje, enkrat za vselej danega. S tem pa ostaja odprto vprašanje, ali je *sodobni* znanosti še vedno mogoče pripisovati tisti smisel, ki je znanosti lasten v industrijski (modernej) epohi. Naš premislek torej ne zapira tegale vprašanje: ali v sodobnosti-prihodnosti še vedno vlada sklop strukturnih možnosti industrijskega sveta in se torej tudi znanost po svojem bistvu ali smislu kaže še vedno kot to, kar se je prikazovala v moderni?

O znanosti in njenem bistvenem ni mogoče primerljivo govoriti nasploh in brez ozira na njeno zgodovinsko. Obenem pa ta zgodovinska znanosti ni prav nič samoumevna, kakor se navadno zdi, češ da je samoumevno, da je moderna znanost nastala v teku zgodovine, o čemer nas prepričuje že vsak pregled zgodovine razvoja znanosti. Tukaj bomo govorili o modernih znanostih, kakor se le-te kažejo z vidika in znotraj horizonta moderne epohe, tj. v sklopu celote Marxove filozofije. Pri tem modernem empirične znanosti, ki kot ime označujejo množstvo prirodoslovnih in družboslovnih znanosti, nikakor ni niti mogoče niti dopustno zamenjati z Marxovo znanostjo zgodovine, kakor jo omeni v Ideologiji (glej MEW 3, str. 18). Pokazali smo že na ustreznem mestu, da je Marxova znanost zgodovine le posebna oznaka Marxove filozofije. V podobnem smislu, čeprav ne enako kot Marx, imenuje tudi Hegel svojo filozofijo znanost. Že Kant si je prizadeval s svojo kritiko uma dvigniti prihodnjo metafiziko na višino znanosti. Prizadevanje filozofskih mislecev Novega veka za neporušno gotovost in zanesljivost spoznanja, zgrajenega na absolutnem temelju subjektivitete (*cogito — sum*), rezultira v razvijanje sklenjenega *sistema*, predvsem pri filozofih nemškega klasičnega idealizma, v katerem filozofija ne bi bila več le ljubezen do modrosti (epohalno novoveško: do znanja, znanosti), temveč bi se vzpostavila kot v sebi sklenjena znanost sama. Ta znanost naj bi se vzpostavila kot v sebi sklenjen *sistem absolutne neporušne bistvene vednosti celote sveta*. Hegel je to izrekel v stavku: "*Das Wahre ist das Ganze*." Po tej sistemski sklenjenosti, bistvenosti in celotnosti ta znanost ni empi-

rična moderna znanost. Empirična znanost namreč nikoli ne more biti sklenjena, sistemsko dognana in dokončana bistvena vednost. Marxova znanost zgodovine je kot epohalno-moderna filozofija v vsej svoji prevratnosti nasproti dotedanji filozofiji, tj. kot *epohalno izvorni* zasnutek bitnega ustroja *modernega* sveta, sveta moderne epohe, obenem v opisanem oziru — kot znanost zgodovine — zavezana tej veliki filozofski tradiciji. V tem smislu Marxova znanost zgodovine ali Marxova filozofija ne stoji z empiričnimi modernimi znanostmi na isti ravni.

Z vprašanjem, kaj je moderna znanost znotraj vidika moderne epohe, nam torej tu ne gre za filozofijo kot znanost, temveč imamo ves čas pred očmi moderne empirične znanosti, tako prirodoslovne kakor tudi družbene.

Dalje nam tu ne gre za opis te ali one moderne empirične znanosti, za opis njene tematike, metod, rezultatov ipd., niti za opis kakih, vsem modernim empiričnim znanostim skupnih, z abstrahiranjem vseh njihovih razlik in posebnosti dobljenih, potez ali lastnosti. Ne gre za kako docela izpraznjeno definicijo znanosti. Filozofski premislek smisla ali bistva znanosti ni zgolj abstrakcija kake splošne, vsaki znanosti pripadajoče lastnosti. Pri svojem izvajanju se tudi ne bomo zadrževali znotraj okvira katerekoli moderne empirične znanosti. Gre nam preprosto za to, da bi prikazali, *kot kaj se moderne empirične znanosti kažejo znotraj sveta moderne epohe svetovne zgodovine*. Določneje rečeno: prikazati skušamo, kot kaj se moderne empirične znanosti kažejo v sklopu celote Marxove filozofije ali znanosti zgodovine. *Kaj je moderna empirična znanost v bitnem ustroju epohe modernega sveta?* Odgovor na to vprašanje kaže moderni *bistveni smisel* empiričnih znanosti. Pri odgovoru na to vprašanje se bomo naslanjali na Marxove tekste.

Da bi primerljivo odgovorili na vprašanje, kakšen je moderni bistveni smisel znanosti, je treba najprej določiti principialno mesto in horizont zastavljanja tega vprašanja. Ta horizont nam zarisuje epohalni princip Marxove filozofije, namreč proizvodnja kot delo, ki je totalni *odnos* človeka-subjekta do predmeta, pri čemer ta odnos vsebuje obenem odnos človeka-subjekta do sebe. Proizvodnja v smislu izkazovanja bistvenih moči, zmoglosti, sil subjekta, ki se opredmetijo v proizvedenem predmetu, je — v svoji totaliteti gledana — sama na sebi že proizvodnja človeka-subjekta. Proizvodnja kot delo je ta odnos subjekta do predmeta in obenem tudi odnos subjekta do sebe. O tem smo v naši študiji obširneje govorili v prejšnjih poglavjih. Znanosti imajo svoje principialno mesto v kvalitativni

strani dela kot takega, namreč v prikazani četverni delovni navzročnosti (oddelek 3. 2. 1. 1.) in epohalno-moderni izvir svoje geneze v strukturi zavedanja in védenja (mišljenja) kot nepogrešljivega momenta vsake proizvodnje ali dela v smislu izkazovanja človekovih bistvenih sil, moči, zmožnosti (oddelek 2. 2.).

Moderno gledano se originalna, rudimentarna strukturalna poteza znanstvenega raziskovanja kaže v *iskanju* ki mu ustreza izvorno *najdenje* ali izvorno-začetna *prisvojitve* in *imetje* prirodnega kot določnega predmeta. To najdenje in prisvojitve sta začetna vzpostavitev *odnosa* do česa kot predmeta in ipso facto postavitev česa kot predmeta v odnos do sebe kot subjekta iskanja — najdenja in prisvojitve. O tem smo tudi obširneje govorili (oddelek 3. 2. 1. 2.).

Nadalje bi bilo za vpogled v genezo moderne empirične znanosti treba upoštevati odnose delitve dela in menjave kot pogojev dejanskega razvitja znanosti v njenem modernem smislu oz. bistvu. Ta stran problema razvoja znanosti pa je za naše vprašanje bistvenega smisla znanosti manj pomembna, ker se tiče le dejanskega razvoja znanosti, ne pa geneze bistvenih ali strukturalnih možnosti znanosti.

S tem so naznačeni pglavitni elementi za izvajanje principialne geneze moderne empirične znanosti, kakor se ta prikazuje znotraj vidokroga moderne epohe. Vendar v pričujočem odlomku tudi ne izvajamo geneze empiričnih znanosti, ker skušamo premisliti njihov *bistveni smisel*, kakor se ta iz take svoje principialne geneze kaže v strukturalnem sklopu moderne epohe. Omeniti je treba le, da nakazana epohalno-principialna geneza moderne znanosti ni identična z razvojem znanosti ali znanstvenih spoznanj. Z genezo mislimo namreč tu obenem tudi nastajanje same epohalno principialne strukturalne možnosti za dejanski razvoj znanosti; strukturalne možnosti ne le na strani družbene objektivitete, temveč prav tako tudi na strani ustroja subjekta.

II. Znotraj enotnosti četverne delovne vzročnosti se moderne empirične znanosti kažejo po eni strani kot splošna proizvodjalna sila in po drugi strani kot specifično delovno sredstvo, kakor so sredstva tudi vsi ostali predmetni momenti procesa dejanskega dela. Znanost kot sredstvo dela zadeva vse predmetne momente procesa dela, ki so elementi enotnosti štirih vzrokov delovne proizvodnje vzročnosti. Naj navedemo Marxovo misel iz Kapitala:

"Kar pa že od vsega početka odlikuje najslabšega stavbenika od najboljše čebele, je to, da zgradi sat v svoji glavi, predno ga gradi v vosku. Na koncu procesa dela pride na dan rezultat, ki je bil na njegovem začetku navzoč že v predstavi delavca, torej že idejno navzoč. On ne povzroči le spremembe prirodnega; on v prirodnem obenem udejanja svoj smoter, za katerega ve in ki določa vrsto in način njegovega delovanja kot postava, kateri mora podrediti svojo voljo." (MEW 23, str. 193).

Za človeško delo je neogibno potrebno *védenje* za obliko, *védenje* za smoter, *védenje* za snovi in njihove

mnogotere lastnosti, načine pridobivanja, predelovanja itd., *védenje* za načine obdelave teh snovi, torej za tehnološki postopek obdelave itd., itd.; ali skratka: vedenje za zakonitosti stanja in spreminjanja in medsebojnega učinkovanja prirodnega, če naj bo mogoče v to prirodno smotrno posegati, ga obvladovati ali gospodariti z njim. Kolikor razvitejše in predvsem *zanesljivejše* in treznejše so te *vednosti*, kolikor metodičneje so zagotovljene, toliko zanesljiveje in z manj izgube pride na dan predvideni rezultat dela. Še več: kot zanesljive in metodično zagotovljene vednosti nikakor niso veljavne le za tisti ožji krog ali skupino ali skupnost, v okviru katere so bile postavljene. Te vednosti ali znanosti so — po Marxovi besedi — predstave idealnih predmetov ali teoretični *pojmi*.

Posebna značilnost teh znanstvenih teoretičnih pojmov je njihova *generalnost*. Generalno je takšno, ki se tiče *rodu* — *genos*, ki pripada *ródu*, ki velja za rod. Moderno-znanstveni pojmi so torej *generalni* ali v tem smislu človeški, svetovno rodovni pojmi, ker *po načinu svoje postavljenosti* načelno presegajo vsakršno plemensko, fevdalno, lokalno, nacionalno, razredno ali slojno, grupno, kastno, rasno, mitsko, ideološko, tradicijsko, zgodovinsko, jezikovno, kulturno, geografsko-klimatsko, spolno, starostno, individualno ali osebnostno, karakterno, temperamentno, emocionalno, psihično, konstitucijsko, avtoritetno, poklicno itd. posebnost in omejenost ter veljajo za človeka kot takega v smislu rodu, v smislu *ródu* kot takemu pripadne — *generalne* — *zmožnosti*, tj. so postavljeni v *odnos* do človeškega rodu in ta njihova *postavljenost* "je" ta *odnos* ali *bit* ali *svojina*: te pojme IMA človeški rod, so v tem smislu *generalni*. Iz ozira na človekovo razvito subjektivno zmožnost za take teoretične pojme oz. za moderno znanost govori Marx o *generalnem intelektu* ali družbenem razumu, o znanstvenem mišljenju (Gr. 374, v. 12), moči duha (Gr. 313, v. 28) ali tudi o moči človeške glave, o splošni ali tudi neposredni (Gr. 594, v. 18) proizvodni sili ipd., kakor tudi v vulgarizirani obliki kot o družbenih možganih (glej Gr. 586, v. 5—6). Iz ozira na objektivirani korelat te zmožnosti ali moči je znanost za Marxa najsolidnejša oblika bogastva (Gr. 439, v. 10); kot splošna proizvodjalna sila je znanost zagledana kot moment totalnega odnosa (= proizvodjanja kot dela) med subjektom in objektom.

Marx razume *razvoj* znanosti kot vseskozi povezan z dejansko proizvodnjo, ko govori o tem, kako odkrivanje novih uporabnih vrednosti (Gr. 312, v. 9) in raziskovanje celotne prirode, da bi odkrili nove koristne lastnosti stvari (Gr. 312, v. 23—24), raziskanje Zemlje na vse strani, da bi odkrili nove uporabne predmete, nove uporabne lastnosti že znanih itd., rezultira v razvoj prirodoslovne znanosti do njene najvišje točke (prav tam, v. 27—31). Določneje se o tem izrazi, ko pravi:

"Razvoj te znanosti, posebno prirodoslovne znanosti — in z njo vseh drugih —, poteka sam spet v odnosu do razvoja materialne proizvodnje." (Gr. 592, v. 24—26). Pri tem se

"teoretično spoznanje samostojnih zakonov narave kaže le kot zvižaja, da bi jo podredili človeškim potrebam, bodi kot predmet porabe ali kot sredstvo proizvodnje" (Gr. 313, v. 26—30).

To pomeni, da se ta objektivno-subjektivna zmožnost ali *generalni intelekt*, ki se kaže Marxu kot ena izmed mnogih človekovih zmožnosti ali moči ali sil, v svojem objektiviranju kot znanost kaže kot sredstvo dejanske proizvodnje in obenem kot proizvodna moč ali sila.

Pri tem moderna empirična znanost ni káko sredstvo proizvodnje med drugim, temveč je táko sredstvo, ki prežema vse ostale predmetne momente razvite moderne proizvodnje, vključno proizvajalce, kakor tudi sam potek te proizvodnje, ki ima sedaj sama v celoti znanstveni značaj (glej Gr. 587, v. 5—6). Kot taka je znanost "proizvajalna sila sploh" (Gr. 586, v. 21—23) ali "splošna proizvodna sila človeških možgan" (prav tam, v. 5—6).

Vprašanje je, kaj je pravzaprav objektivacija ali opredmetenje te človeške proizvodne sile! Za Marxa je objektivacija moderne znanosti moderna mašinerija ali tehnika (glej Gr. 374, v. 11—12). Marx pravi, da se "mašinerija razvije z nakopičenjem (Akumulation) družbene znanosti(1), proizvajalne sile sploh" (Gr. 586, v. 21-23). Če torej Marx na več mestih govori o tehnološki uporabi (Anwendung) znanosti, tedaj ta "uporaba" pomeni pravzaprav objektivacijo ali opredmetenje znanosti v avtomatičnih sistemih mašinerije in v osmotrenih naravnih procesih kot razvitih sredstvih moderne proizvodnje. Tako npr. pravi Marx v Kapitalu:

"Kot mašinerija dobi delovno sredstvo takšno obliko materialne eksistence, ki je pogoj za nadomestitev človeške sile s naravnimi silami in izkušnjo pridobljene rutine z zavestno uporabo prirodoslovne znanosti." (MEW 23, str. 407).

In na drugem mestu:

"Če je proizvodna sila dela na rojstnem kraju teh delovnih sredstev (mašinerije — U. I.) povečala — in ta se razvija neprestano z nepretrganim tokom znanosti in tehnike, stoji namesto starega učinkovitejši in glede na obseg storilnosti, cenejši stroj, orodje, aparat itd." (Kap. MEW 23, str. 631—2).

Če se prirodoslovna empirična znanost objektivira v moderni avtomatični mašineriji, se po istih principih razvita družboslovna empirična znanost objektivira v moderni organizaciji proizvodnje (analiza in kombinacija proizvodnih dejavnosti, kot pravi Marx) in nji primerni organizaciji ter strukturi družbe.

V modernem delovnem sredstvu pa je objektivirana znanost.

"Priroda ne gradi ne strojev ne lokomotiv, železnic, električnih telegrafov, samodejnih predilnih strojev itd. To so proizvodi človeške industrije: naradni material, spremenjen v

organe človeške volje nad naravo ali človeškega udejstvovanja v narodi. To so *od človeške roke ustvarjeni organi človeškim možgan*; opredmetena znanost. Razvoj fiksnega kapitala kaže, do katere stopnje je splošno družbeno védenje (Wissen), knowledge, postalo *neposredna proizvodna sila* in so zato pogoji družbenega življenjskega procesa sami prišli pod kontrolo generalnega intelekta ter bili njemu primerno preustvarjeni. Do katere stopnje so proizvedene družbene proizvajalne sile, ne le v obliki védenja, temveč kot neposredni organi družbene prakse; realnega življenjskega procesa." (Gr. 594, v. 10—25).

Znanost je torej načelno tudi v moderni epohi — podobno kot že v epohi novega veka — določena kot človekova moč obvladovanja narave (vnanje in človekove) in podreitev narave človekovim smotrom. Vendar — in v tem se moderna določenost znanosti že loči od novoveške, že od Descartesa in Bacona naprej postavljene — je moderna znanost taka moč nad naravo le v svoji objektivaciji kot sistem mašinerije, tehnike, osmotrenih procesov narave, skratka *kot industrija*.

Znanost in njen razvoj pripada — epohalno-moderno gledano — proizvajalnim silam in razvoju le-teh. Marx pravi:

"Razvoj znanosti, tega ideelnega in obenem praktičnega bogastva, je samo ena stran, ena oblika, v kateri se kaže razvoj človeških proizvajalnih sil, tj. bogastva" (Gr. 439, v. 12—14).

To dalje pomeni, da ima moderna znanost ali teoretično spoznanje naravnih zakonov kot človekova generalna zmožnost ali moč, imenovana od Marxa generalni intelekt, nekako dve obliki svoje objektivacije ali opredmetenosti. Moderni znanstveni pojmi, spoznanja in znanstveno pojmovno formulirani naradni zakoni so kot taki objektivirani najprej v obliki teoretičnih stavkov ali postavk v strokovni literaturi. To je oblika, v kateri se moderna znanstvena spoznanja ali pojmi in zakoni ohranjajo in kopičijo kot taki, tj. kot *teorija*, kakor se tudi sproti posredujejo novim rodovom v teku njihove moderno-znanstvene izobrazbe. Ta izobrazba je pri tem prvi pogoj ohranjanja in kopičenja znanosti. Meja tega ohranjanja in kopičenja je bila neznansko razširjena z Gutenbergovo iznajdbo tiskarskega stroja, tako da je tudi premaganje dotedanje meje tega dogajanja odvisno od razvoja "materialnih" proizvajalnih sredstev.

Ta zdaj opisana objektivacija generalnega intelekta kot moderne znanosti sicer potrebuje neko snov, v kateri se fiksira in ohranja (knjige ipd.) kakor tudi kopiči. Vendar je v tej objektivaciji generalni intelekt kot znanost ohranjen in se kopiči le v svoji *ideelni*, teoretični, pojmovni obliki, je kljub vsej taki svoji vezanosti na snovnost še vedno "ideelna" objektivacija znanosti kot teorije. Za razliko od te ideelne objektivacije so v vidokrogu moderne avtomatični sistemi mašinerije, osmotreni proizvodni procesi in osmotreni družbeni

proces, tj. industrija, tehnika in tehnologija praktične proizvodno-delovne "materialne" objektivacije ali opredmetenja te moči ali zmožnosti generalnega intelekta oz. moderne znanosti. Seveda do take "materialne" objektivacije ali opredmetenja lahko pride le s proizvodnim oz. delovnim izkazovanjem totalitete človekovih bistvenih moči, ko združeni individui že s stroji proizvajajo mašinerijo. Pri tem moramo to "materialnost" razumeti v tistem smislu, ki smo nanj opozorili pri prikazu opredmetenega dela kot izkazovanja totalitete človekovih zmožnosti, moči (glej oddelek 3.3.1.). Sedaj pa opazujemo načine opredmetenja le tiste posebne, same v sebi zelo razčlenjene človekove zmožnosti ali moči, ki se imenuje generalni intelekt, ki pa dobiva tako odločilno vlogo, da obvladuje in določa celoto proizvodnje-prisvajanja in torej tudi človeka samega, namreč odločilno določujočo vlogo v vseh izkazovanih modernega bistva človeka. Saj Marx v zadnjem navedenem odlomku izrecno govori o tem, da je postalo *znanje* "neposredne proizvodna sila in so zato pogoji družbenega življenjskega procesa sami prišli pod kontrolo generalnega intelekta ter bili njemu primerno preustvarjeni". Strukturne možnosti moderne epohe svetovne zgodovine so izpolnjene ne le s tem, ko razviti generalni intelekt v obliki modernih znanosti *kontrolira* in torej obvladuje pogoje celotnega družbenega življenjskega procesa, temveč šele tudi s tem, ko ta generalni intelekt v obliki modernih znanosti tudi po svoji "materialni" objektivaciji ali opredmetenju v avtomatičnih sistemih mašinerije, osmotrenih prirodnih procesih itd. *sebi primerno preustvarja* pogoje družbenega življenjskega procesa in s tem ta življenjski proces sam. Generalni intelekt torej sebi primerno preustvarja celotno dejansko izkazovanje življenja modernega človeka. Natančneje rečeno: ko moderni človek sam po svojem razvitem in objektiviranem generalnem intelektu obvladuje in ustvarja celotnega sebe primerno temu svojemu generalnemu intelektu, namreč primerno modernim empiričnim znanostim.

Kot taka objektivacija ali opredmetenje človekove lastne specifične moči se moderna znanost v vidokrogu moderne epohe načelno kaže kot človekova proizvodna sila kakor tudi kot človekovo splošno proizvodno sredstvo. Znanost se v vidokrogu moderne kaže v svojem bistvu določena antropološko instrumentalno; in to je epohalno-moderno bistvo moderne znanosti.

Ker pa govori Marx na več mestih o tehnološki uporabi znanosti, o uporabi znanosti v moderni industrijski proizvodnji ipd., je iz tega očitno, da je moderna znanost za Marxa vendarle nekaj drugega kot moderna tehnika. Znanost kljub vsej svoji navezanosti v svojem razvoju na razvoj "materialnih" proizvodnih sredstev, za Marxa vendarle sama v sebi, kot se zdi, še ni tehnika in nič neposredno tehničnega. Skratka: govorjenje o uporabi (in na tej podlagi tudi o *izrabi* in *zlorabi*) moderne znanosti v moderni industriji izhaja iz epohalno-modernega razumevanja moderne empirične znanosti kot metodično zagotovljenega *spoznanja*

prirodnega, kakor le-to objektivno je, torej v njegovi lastni *objektivnosti*. Moderna empirična znanost se torej znotraj vidokroga moderne epohe in torej tudi z vidika Marxove filozofije principialno kaže in prikazuje kot kritično in strogo metodično zagotovljeno, parcialno empirično *spoznanje* mnogoterega dejanskega prirodnega, bodi anorganskega, organskega ali družbenega, kakor le-to sama v svoji lastni *objektivnosti* je. Moderna empirična znanost se še vedno utemeljuje na filozofskem pojmu spoznanja, kar pomeni, da moderni empirični znanosti še vedno pripada *spoznavni* značaj. Karakteristično za ta spoznavni značaj moderne empirične znanosti je, da ta znanost preišče in razišče in spozna to, kar že *objektivno obstaja* ali je, četudi je kot tako že rezultat zgodovinskega procesa proizvodnje. Temu *spoznavnemu* značaju moderne empirične znanosti ustreza rudimentarno-originarna struktura že opisanega *iskanja in najdevanja* v modernem prikazanem znanstvenem raziskovanju. Marx pravi:

"Izumljanje (die Erfindung) postane posel in uporaba znanosti v neposredni proizvodnji zanjo določujoči in njo pozivajoči vidik" (Gr. 591, v. 33—36).

Izumljanje je svojsko iskanje in najdevanje, raziskovanje. Prav zato, ker se moderna znanost prikazuje v svoji epohalni izvornosti kot — sicer svojsko, metodično zagotovljeno, vedno parcialno, vendar še vedno — *spoznanje* prirodnega oz. objektivnega samega, kakor le-to v svoji objektivnosti že *je*, je sploh lahko splošna proizvodna sila in splošno proizvodno sredstvo. Zakaj če ne bi bila moderna znanost metodično zagotovljeno *spoznanje* tega, kar *objektivno je*, človeku v njegovih proizvodno-proizvajalnih podjetjih ne bi mogla rabiti kot splošno proizvodno sredstvo in torej tudi ne bi bila nikakršna splošna proizvodna sila, ker se predmetni momenti proizvodnega procesa v svoji objektivnosti ne bi dejansko ravnali tako, kakor je za vsak smotern proces nujno predvideno. Generalni intelekt bi bil nemogoč.

Dejstvo torej, da se moderna empirična znanost *iz ozira* na totaliteto proizvodno-delovnega izkazovanja človekovih bistvenih sil kaže kot splošna proizvodna sila (kot zmožnost, moč glave: generalni intelekt) in kot splošno proizvodno sredstvo, v ničemer ne nasprotuje temu, da se ta znanost *sama na sebi* obenem kaže kot metodično strogo zagotovljeno, parcialno *spoznanje* mnogoterega prirodnega oz. objektivno danega v njegovi lastni objektivnosti, saj je oboje celo z obeh strani na svojski način sovisno in je to drugo celo nepogrešljivi pogoj prvemu. Krajše rečeno: zmožnostno-sredstveni značaj in spoznavno-raziskovalni značaj moderne empirične znanosti se medsebojno na svojski način pogojujeta in si tako epohalno-moderno sopripadata.

Nakazani specifični spoznavni značaj moderne empirične znanosti bi bilo treba podrobneje raziskati. Take raziskave v naši programski študiji ne moremo

podvzeti. Omeniti velja v zvezi s spoznavnim značajem moderne znanosti vprašanje o resnici. Zastavlja se namreč vprašanje, ali spoznanju moderne empirične znanosti pripada značaj resničnosti. To vprašanje je videti odveč, če upoštevamo, kar smo rekli prej, da namreč moderna znanost spoznava to objektivno v njegovi *objektivnosti*. Resničnost modernega empiričnega znanstvenega spoznanja je v njegovi objektivnosti, in ta objektivnost se izkazuje v praksi ali z drugimi besedami: v svojem zmožnostnem sredstvenem uveljavljanju in vladanju.

V drugi tezi o Feuerbachu pravi Marx:

"Vprašanje, ali človeškemu mišljenju pripada predmetna resnica — ni vprašanje teorije, temveč *praktično* vprašanje. V praksi mora človek dokazati resnico, t. j. dejanskost in moč, tostranstvo svojega mišljenja. Spor o dejanskosti ali nedejanskosti mišljenja, ki se izolira od prakse, je čisto *sholastično* vprašanje."

Če to velja za mišljenje sploh, velja še toliko bolj za moderno znanstveno mišljenje kot metodično zagotovljeno, zanesljivo parcialno in obenem generalno spoznanje.

Dejansko — *wirklich* — je znanstveno mišljenje še strožje: spoznanje, če deluje v svojem opredmetenju v moderni avtomatični mašineriji. Tako človek *dokazuje* resnico in moč svojega znanstvenega spoznanja. Torej: zmožnostno-sredstveni značaj modernega empiričnega znanstvenega spoznanja *dokazuje* njegovo *resničnost*, ki je dejanskost obvladovanja prirode in moč. Resnica tega spoznanja leži na zmožnosti in moči.

Vendar se znanost in znanstvena resnica tako kaže le v Marxovi znanosti zgodovine, tj. v njegovi filozofiji. Opisani spoznavni in resničnostni značaj moderne empirične znanosti sam ni znanstvena empirična ugotovitev te znanosti, niti kake posamezne niti vseh skupaj. Za moderno empirično znanost samo je *bistveno* značilno to, da se docela odreka ne le resnici in zasnavljanju resnice, temveč tudi že samemu vprašanju o resnici, objektivnosti itd. svojega spoznanja. Natančneje rečeno: moderna empirična znanost se sama pravzaprav tudi ne odreka resnice in zasnavljanju resnice, ker se s tem vprašanjem v okviru svojih raziskav niti ne sreča. Taka vprašanja si lahko zastavlja človek, ki se posveča kakim posebnim znanostim (znanstvenik), vendar ne kot imanentno znanstveno-raziskovalno vprašanje svoje znanosti. Empirična znanost s svojimi postavkami in zakoni nikoli ne odgovarja na vprašanje o resnici sami. Zato seveda tudi ne o-biti ali o-bistvu, ker si tudi takih vprašanj nikoli ne zastavlja.

Izrecno je treba poudariti, da torej šele zmožnostno-sredstveni, praktični in spoznavni, teoretični značaj moderne znanosti v medsebojni sovisnosti zarisujeta epohalno-moderno bistvo moderne empirične znanosti. Čeprav dobiva moderna znanost svoje predmete tudi iz moderne industrijske proizvodnje in menjave, kakor pravi Marx npr. v Ideologiji(2), ji zato z vidika moderne še vedno pripada raziskovalno-*spoznav-*

ni značaj v prej opisanem smislu. Tudi če je torej "material" znanosti dan z razvito proizvodnjo in trgovino, tudi če od tod dobiva svoje predmete, le-ti objektivno zanjo že *obstajajo* in jih znanost sedaj ne glede na njihovo tako "danost" razišče in spozna v njihovi objektivnosti. Zato ji pripada spoznavni značaj.

Prav tako si v vidokrogu moderne nerazločljivo sopripadata spoznavni značaj moderne empirične znanosti in njena prej opisana *generalnost*. Zakaj znotraj vidika moderne je očitno in samoumevno, da je le razvidno in metodično zagotovljeno — čeprav parcialno — *spoznanje* česa objektivno danega, njegovega objektivnega ustroja in zakonitosti, pogoj za generalnost tega spoznanja, ki omogoča tudi njegovo generalno posredljivost in uporabnost.

Pa vendar: Marxu se "teoretično spoznanje samostojnih zakonov prirode kaže le kot zvižaja, da bi jo podredili človeškim potrebam, bodi kot predmet porabe ali kot sredstvo proizvodnje." In glede na tako podrejanje prirode dobi po Marxu proizvodnja sama znanstveni značaj (glej že navedeno mesto Gr. 587, v. 5—6). Znanstveni značaj ima moderna proizvodnja le kot *tehnična*, tj. taka, katere sredstva so avtomatični sistemi mašinerije in osmotreni prirodni procesi. V tem smislu *znanost sama* — moderno gledano — proizvodno *prehaja v tehniko* in tehnično proizvodnjo *kot svojo objektivacijo*. To ne bi bilo mogoče, če ne bi bilo v samem raziskovalno-spoznavnem ustroju moderne empirične znanosti že skrito tehnično in proizvodno bistvo.

Vendar kaj je tu "tehnika"? Je ta po izvoru grška beseda zgolj po naključju ime za moderni način proizvodnje? Ali pa je treba tudi moderno epoho gledati kot pripadno epohalni zgodovini zahodnega sveta in jo razločno razumeti iz ozira na prejšnje epohe te zgodovine? Ogleдали smo si že, kako je Marxovo pojmovanje delovne vzročnosti zavezano Aristotelovi "proizvodni aitiologiji" in kako se obenem od nje razločuje. Če tako gledamo, potem bi lahko iz grškega razumevanja "tehnik" dobili napotilo za zgodovinsko *razločno* ugledanje epohalno-moderne tehnike.

Pri starih Grkih pomeni "*techne*" toliko kot "*episteme*", ki se navadno prevaja kot "znanost". Oboje je neko svojsko vedenje ali svojska znanost, namreč kot enotnost "*vedeti* in spoznati se na kaj" v smislu *znati*, moči napraviti oz. moči proizvesti ali skratka *znati proizvesti*. Ta pomen *techne* oz. *episteme* primerno izreče naša beseda "*znanost*", če jo mislimo iz besede "*znati*", ki pomeni tako *vedeti* nekaj kakor tudi moči to napraviti oz. proizvesti, "imeti zmožnost" za tako proizvodbo.

Marxovo govorjenje o *uporabi* moderne empirične znanosti v moderni proizvodnji ali o tehnološki *uporabi* te znanosti (in na tej podlagi tudi o možni *izrabi* ali *zlorabi*), ki zavaja k razumevanju moderne znanosti kot bistveno različne od moderne tehnike ali tehnične proizvodnje, izhaja iz tematično nepojasnjene in zato nedoločnega izvemanja *spoznavnega* značaja znanosti,

ki je zanjo bistven, iz njene zanjo prav tako bistvene *tehničnosti*, kljub ugledanju znanosti kot sovisne s proizvodnjo.

Če pa tehničnost *bistveno* pripada samemu raziskovalno-spoznavnemu ustroju moderne empirične znanosti, prav tako kakor mu bistveno pripada tudi generalnost, tedaj tega bistvenega značaja znanosti ni mogoče zvesti na kapital, kapitalsko proizvodnjo in kapitalске delovne odnose, ker je taka znanost kakor tudi po nji, poznanstvenjeni ali tehnicirani dejanski proizvodni proces po Marxu predpostavka kapitala, ne pa njegov rezultat. In tudi če si kapital podredi samo znanost in proizvodnjo (razvoj) znanosti, ostaja pri tem *immanentni sklop strukturnih možnosti moderne empirične znanosti* še vedno predpostavka tudi kapitala, vseskozi nedotaknjena od procesa samoovrednotenja kapitala, ki celo kot tak zahteva za svoje funkcioniranje posebno znanost — ekonomijo. Skratka: celotni strukturni sklop *znanstvenosti* moderne empirične znanosti ostaja kljub zajetju vseh znanosti v službo kapitalu (glej Gr. 591, v. 23—41) tako zelo neodvisen od kapitala, da znanost v svoji teoretični objektivaciji celo nima nobene cene, da so znanstveni zakoni celo brez vsake *vrednosti*. Marx pravi v Kapitalu izrecno:

"Zakon o odklonu magnetne igle v območju delovanja električnega toka, ali o nastanku magnetizma v železu, okoli katerega kroži električni tok, brz ko je ta zakon že znan, ne stane niti pare. Toda za izkoriščanje teh zakonov v telegrafiji itd. je potreben zelo drag in razsežen aparat." (MEW 23, str. 407—8).

Samo ta "aparat" je kot opredmeteno delo in s tem kot blago v svojem dvojnem bitnem značaju kot uporabna vrednost in kot vrednost podvržen kapitalu po tej vrednostni strani. O tem bomo govorili pozneje. Moderna empirična znanost ali *generalni intelekt* oz. moč človeške glave, kot pravi Marx, naj je v svojem razvoju bil še tako pospešen ali nošen po kapitalu, je in ostaja v sklopu svojih strukturnih možnosti popolnoma neodvisen od kapitala in z odpravo kapitala ne pretrpi v tem oziru niti najmanjše spremembe, kakor tudi zlato kot kovina ne spremeni niti najmanj svojih lastnosti in uporabnosti s tem, ko je odpravljeno kot denar. Če to ne bi bilo tako, sploh ne bi bil *generalni* intelekt, tj. ne bi presegel vseh mogočih človekovih omejenosti, ne bi pripadal človeškemu rodu kot takemu. Še več: generalni intelekt je, v nasprotju z vsemi mogočimi predsodki in mejami, prvi (torej ne edini) element nastajajoče univerzalne rodovno-človeške oblike skupnosti, kakor jo Marx predvideva za postkapitalsko epoho, in s tem prva konstitutivna poteza novega človeka-subjekta.

Sedaj si moramo na kratko ogledati še moderne empirične znanosti, namreč ta generalni intelekt, iz ozira na njegov *subjekt* ali modernega človeka. S te strani gledano, tj. glede na človeka-subjekta, je centralna strukturna poteza tega intelekta dovršena *strez-njenost in treznost*. Moderni človek kot človek razvitega

generalnega intelekta in v svoji zlitosti z njim je do kraja streznjeni in trezni človek. Streznjen od česa in za kaj? Najprej od vseh predsodkov, izvirajočih iz zgodovinsko danih in premagovanih omejenosti v razvoju človeka in njegovih odnosov bodi do prirode ali družbenih odnosov. Pri tem se ti predsodki kažejo *kot taki* le z vidika razvitega modernega generalnega intelekta. Tako omenja Marx na več mestih padec vsake idolatrije prirode in vsakega gledanja prirode kot kake zasebne vsemogočne sile.

"Kakor torej na kapitalu ležeča proizvodnja po eni strani ustvarja univerzalno industrijo (...), tako na drugi strani ustvarja sistem splošnega izkoriščanja prirodnih in človeških lastnosti, sistem splošne koristnosti, kot katerega nosilec se kaže prav tako znanost sama kakor tudi vse psihične in duhovne lastnosti, medtem ko ni ničesar *na-sebi-višjega*, samo-na-sebi-upravičenega (*An-sich-höheres*, Für-sich-selbst-Berechtigtes) zunaj tega kroga družbene proizvodnje in menjave. (...) Hence the great civilising influence of capital; njegova proizvodba neke družbene stočnje, nasproti katere se kažejo vse prejšnje samo kot *lokalni razvoji* človeštva in kot *idolatrija prirode*. Priroda postane šele čisto predmet za človeka, čisto stvar koristnosti; preneha biti priznavana kot moč zase; in teoretično spoznanje njenih samostojnih zakonov se kaže le kot zvižajača, da bi jo podredili človeškim potrebam, bodi kot predmet porabe ali kot sredstvo proizvodnje." (Gr. 313, v. 10—30).

Torej kot moderna empirična znanost vladajočemu intelektu tudi ti po njem samem izpostavljeni prirodni zakoni niso nekaj, pred čemer bi se klanjal ali zapadal v emfazo, ostaja trezno hladen. Že Hegel se je nekje izrazil o Lapah kot le nekoliko večjemu kamnu, kar pomeni, da pred Alpami zapade emfazi le bornirani duh. Kaj je dovršeno streznjenemu modernemu generalnemu intelektu "zvezdno nebo nad menoj in moralni zakon v meni", dve stvari, ki sta še Kantu izpolnjevali dušo s čudenjem in spoštovanjem (glej na koncu Kritike praktičnega uma)? Stvar splošne koristnosti in računa, čudenje in spoštovanje pa znak nestreznjenosti, omejenosti; nekaj, kar se znanstvene obravnave teh dveh "predmetov" prav nič ne tiče.

Techne, oz. episteme, spada v območje *poiesis*, ki ni zgolj "poezija" v modernem smislu, temveč je *proizvajanje*. S tem je *znanost* sama po svojem bistvu zgledana kot pripadajoča *proizvajanju*. *Techne* oz. *episteme* že pri Grkih, kakor je to premislil Aristotel, spadata v območje *poiesis*, tj. proizvodjanja, kot poseben način te *poiesis*; *techne* je poseben način te *poiesis* glede na *physis*. Poglavitno za nas sedaj je, da *techne* oz. *episteme* kot znanost v smislu *znati proizvesti* spada v območje *proizvajanja* (*poiesis*) in da je zato ta znanost v svojem bistvu primerno ugledana in mišljena le iz ozira na proizvodjanje, namreč če vidimo, da je ta znanost sama že *svojsko proizvodjanje*. Zgodovinsko epohalna skušnja te proizvodnje odloča tudi o zgodovinsko epohalnem bistvu znanosti. Grki so proizvodnjo — *poiesis* — v prvi vrsti razumeli iz ozira na bit ali prisotnost kot *prehajanje* in *prihajanje* nečesa iz ne-bit v bit,

v prisotnost svoje dovršene oblike, zato pre-iz-vajanje kot tako prehajanje in prihajanje.

Pri Marxu je proizvodnja izkušena kot *delo* v smislu *izkazovanja* sil ali moči subjekta in *opredmetenja* teh moči. Proizvodnja je tu povnanjenje subjekta v objektivni način biti, da bi tako subjekt bival dvojno (= *doppelt da sein*). Zato je tudi moderna empirična znanost dojeta kot *posebna* moč subjekta, kot generalni intelekt. Kot tako dojeta pripada ta znanost že po samem svojem bistvu moderni proizvodnji in je v tem *bistvu*, namreč v omenjenem zmožnostno-sredstvenem in raziskovalno-spoznavnem značaju, primerno ugledana in mišljena le iz ozira na moderno proizvodnjo. Vendar to, da se moderna znanost kaže kot posebna moč subjekta v njegovi samoobjektivaciji (namreč subjektivno, antropološko-instrumentalno), prekrije njeno izvorno grško bistvo, po katerem znanost pripada proizvodnji, zagledani iz ozira na bit ali prisotnost (tj. ontološko).

S tem je nakazano iskano napotilo za izpostavitve bistvene istosti spoznavnega in tehničnega značaja *tudi* moderne empirične znanosti. To napotilo ni zgolj v besedi in njeni "etimologiji", temveč v epohalni zgodovini bistva tiste stvari, ki jo ta beseda imenuje in kaže. Epohalna zgodovina bistva znanosti pa nikakor ni kaka v navadnem smislu razumljena zgodovina razvoja znanosti. Primerna izpostavitve *istosti spoznavnega in tehničnega* značaja *moderne* empirične znanosti bi zahtevala posebno študijo strukturnih možnosti moderne empirične znanosti, ki je v našem programskem premisleku ne moremo podvzeti.

Iz ozira na nakazani premislek trdimo: epohalno moderna empirična znanost lahko sama proizvodno prehaja v moderno tehniko kot svojo objektivacijo, dajajoč tako moderni proizvodnji znanstveni značaj ali podrejšajoč si jo svoji kontroli in preustvarjajoč sebi primerno pogoje družbenega življenjskega procesa, le na podlagi znanosti sami kot taki lastne, že v njenem raziskovalno *spoznavnem značaju* vsebovane bistvene *tehničnosti*. *Poznanstvenitev* moderne proizvodnje, ki jo šele naredi za moderno, se zato kaže kot vseobsežna *tehnikacija* moderne proizvodnje, ki se godi kot podreditev vseh pogojev družbenega življenjskega procesa in tega življenjskega procesa samega kontroli moderne znanosti ali generalnega intelekta, kot pravi Marx, in obenem kot *preustvaritev* celotnega družbenega življenjskega procesa in njegovih pogojev primerno temu generalnemu intelektu. Šele to je družbeno "materialno", praktično opredmetenje znanosti.

Poznanstvenitev ali tehnikacija celotne proizvodnje pomeni torej revolucionarno spremembo v proizvodnji, ki se kaže v obliki industrijskih revolucij. Poznanstvenitev kot tehnikacija moderne proizvodnje je opredmetenje tehnično proizvodnega bistva moderne empirične znanosti.

Kaj je pravzaprav izvorno epohalno-moderno ta sistem splošne koristnosti, katerega nosilec je znanost

in vse psihične in duhovne lastnosti, kakor pravi Marx? Sistem splošne koristnosti prirode in človeka, katerega nosilec je moderna empirična znanost ali ta generalni intelekt, prav gotovo ni kaka individualna ali državljanska narodno-buržoazna egoistična korist, ali tudi splošna korist v smislu posplošenega individualnega egoizma. Treba jo je razumeti iz bližine do tiste koristnosti, ki jo Marx omenja v zvezi z uporabno vrednostjo stvari brez ozira na njeno vrednost. Razen tega Marx dvakrat zapored uporabi zvezo "*sistem splošne koristnosti*"; moderna znanost je nosilec tega *sistema splošne* koristnosti. Gre tu morda za kak utilitarizem? Vendar ali ni bil Jeremias Bentham, avtor praktičnega utilitarizma, za Marxa *ein Genie der bürgerlichen Dumheit?* (Kap. 637).

Sistem splošne koristnosti prirode in človeka, kakor ga razume Marx, zato najbrž ni tak utilitarizem ali celo pragmatizem. Splošna koristnost, kakor jo misli Marx, je poseben *bitni značaj* vsakega in vsega objektivnega, vsakega predmeta — *kot predmeta*. To nakazuje tudi naslednja zveza iz prej navedenega odlomka, ko Marx pravi: "Priroda postane šele čisto predmet za človeka, čisto stvar koristnosti". Drugi del tega stavka izreče poseben značaj same stvari prvega izreka: priroda kot predmet-za-človeka; poseben značaj tega "biti-predmet-za-človeka" je koristnost, ki je blizu uporabni vrednosti, čeprav ne identična z njo. "Predmet-za-človeka" izreka tu proizvodni (ontološki) *odnos* človeka do prirode in ta odnos "je" *bit* kot *predmetnost* prirode, v katerem odnosu priroda šele JE. Poseben značaj tega proizvodnega odnosa je izrečen kot *koristnost*. Zato je *koristnost* poseben *bitni značaj* vsakega predmeta *kot predmeta*. Ta koristnost je torej *splošna*, pripadna vsakemu predmetu ne šele naknadno, temveč že po sami njegovi predmetnosti, že zgolj s tem, ko JE.

Iz tega pa še vedno ne vidimo, kaj je pravzaprav koristnost kot tak poseben bitni značaj predmeta, v čem je "posebnost" tega bitnega značaja? Razen tega moramo "posebnost" tega bitnega značaja predmeta kot predmeta ugledati v našem primeru iz tistega, kar ga nosi, namreč iz moderne empirične znanosti ali generalnega intelekta, saj po Marxu prav ta nosi *sistem splošne* koristnosti prirode in človeka. To se pravi, da je treba koristnost kot prej opisani bitni značaj zagledati natančneje in primerneje navedeni posebni Marxovi misli.

Koristno je v modernem smislu takšno, kar po svojem lastnem objektivnem stanju dopušča in omogoča neko *uporabo* za kaj; kar ima samo na sebi objektivnem smislu možnost, da *zadovoljuje kako potrebo*, bodi proizvodno ali neposredno človekovo. Govorili smo že o tem, kako je v epohalno modernem smislu kaj predmetnega praktično postavljeno v tako svoje stanje, ko smo prikazali proizvodno postavljanje predmetnih določil. Koristnost kot bitni značaj predmeta kot takega je le-temu samemu lastna strukturna možnost neke *uporabnosti* glede na človeške potrebe. Prav ta ozir na uporabnost za potrebe je epohalno-

moderno odločilen. Sistematično preiskovanje v predmetnosti stoječe prirode in vsega predmetno prirodnega izpostavlja objektivne lastnosti in zakonitosti delovanja (gibanja) tega predmetnega, ki so same na sebi že *koristna struktura* vsega predmetnega kot strukturna *možnost uporabnosti*, lastna temu predmetnemu *samemu*.

Kot sistematična izpostavljalca take koristnostne strukture vsega in vsakega predmetnega kot takega je moderna empirična znanost po svojem *bistvu* nosilka sistema splošne koristnosti, kakor pravi Marx. Koristnostna struktura je sama predmetnost predmeta, kakor je izpostavljen z moderno empirično znanostjo. S tem je rečeno, da ta *bitna*, strukturna koristnost še nikakor ni že kaka faktična korist ali praktična raba česa za to ali ono, temveč šele njena *možnost*. Zato bistveni značaj moderne znanosti kot nosilke sistema splošne koristnosti nikakor ni kako vulgarno mišljeno iskanje pragmatične koristi. Prav nasprotno. Moderna znanost se pri svojem raziskovanju načelno ne ozira na kako neposredno korist ali uporabnost svojih dognanj. Prav tako se sama tudi ne utemeljuje na taki koristi, temveč na svojem že opisanem spoznavnem značaju. In prav kot taka šele je nosilka sistema splošne koristnosti, v tem ko izpostavlja *bistveno* koristnostno strukturo predmetnega kot *možnost* uporabnosti za te ali one potrebe. Ta koristnostna struktura vsakega predmeta kot predmeta je znanstveno-raziskovalno izpostavljena zakonitost mnogoterega delovanja in obnašanja prirodnega (ali človeškega, družbenega) predmeta, ki omogoča zanesljivo *znanje* (znanost) praktičnega ravnanja z njim v smislu *rabe*.

Sistematično preiskovanje in izpostavitve (iskanje in najdenje) te koristnostne strukture kot strukturne *možnosti* in uporabe in rabe predmeta je stvar *ratio*, tj. razuma, računa, koristnosti. Značilno je, da pomeni latinska beseda "*ratio*" med drugim *razum*, *račun*, *korist*, pravilo-zakon, razmerje, razlog. Ta *ratio* mislimo tu iz njegove moderne razvitosti v obliki modernih empiričnih znanosti. Marx ga imenuje družbeni razum ali generalni intelekt. Ta razum se izkazuje v moderni empirični znanosti in kot ta *znanost*, ki je potemtakem nosilka sistema splošne koristnosti, kakor pravi Marx, vendar ne kot česa sebi vnanjega, takorekoč šele pozneje dodanega, temveč kot iz lastnega koristnostnega bistva izvirajočega, brez katerega ne bi bila to, kar je. Sistem splošne koristnosti leži na epohalno-modernem spoznavnem, tehničnem, zmožnostno-sredstvenem, generalnem *bistvu* moderne empirične znanosti. Izpostavljanje nakazane *bistvene* koristnosti kot temeljnega značaja predmetnosti predmeta je bistvena poteza generalnega intelekta. Če je, epohalno gledano, treba tudi moderno empirično znanost razumeti iz območja epohalno moderne proizvodnje kot dela, kakor smo to nakazali prej, potem koristnost (racionalnost) in z njim sistem splošne koristnosti bistveno nujno pripada moderni znanosti. Zato se Marxu "teoretično spoznanje samostojnih zakonov prirode kaže le kot *zvijača*, da bi

jo podredili človeškim potrebam."

Ta *zvijača* preiskovanja vsega predmetnega glede njegovih zanesljivih zakonitosti (postav), kot možnosti obvladovanja in podrejanja vsega svojim potrebam, je *bistveno* lastna družbenemu razumu ali generalnemu intelektu. Marx pravi:

"V proizvodnem procesu velike industrije kakor po eni strani v proizvodni sili delovnega sredstva, razvitega do avtomatičnega procesa, je predpostavka podreditev (Unterwerfung) prirodnih sil pod družbeni razum..." (Gr. 597, v. 17-20).

Ta *zvijačnost* izpostavljanja sistema splošne koristnosti (znanstvene racionalnosti) vsega *bistveno* pripada moderni empirični znanosti, ki je s tem *nosilka sistema splošne koristnosti*, kjer ta koristnostni značaj predmetnosti predmeta nujno pripada vsemu in vsakemu, kar je sploh lahko predmet.

Tudi ta bistvena poteza moderne empirične znanosti, kakor že prej opisane poteze, spada v imanentni sklop strukturnih možnosti moderne znanosti in zato ni in ne more nikoli postati rezultat kapitala in kapitalskega procesa proizvodnje, je in ostaja kot strukturna možnost znanosti od kapitala neodvisna tudi v primeru, če si kapital podredi znanosti in njihov razvoj.

Po moderni empirični znanosti *nošeni sistem splošne koristnosti* prirode in človeka je potemtakem v obliki znanosti (kot ona sama) izpostavljena vseskozna sovisna ali povezana *racionalnost* prirode in človeka brez ostanka (tj. brez česa na-sebi-višjega, samega-na-sebi-upravičenega,) tj. zanesljiva uporabnost prirode ali česar koli že v predmetnostnem značaju stoječega. Ta *racionalnost* je tu mišljena iz prej nakazanega smisla *ratio*: razum, račun, korist. Pri tem je osnovna norma tega univerzalnega računarskega generalnega intelekta kot subjekta splošne koristnosti *izkoristek*, tj. preračunavanje maksimalnega možnega učinka v namenu ob minimalni možni uporabi in porabi tistega, na kar se v tem računu "računa". Ta norma zahteva preračunavanje najkrajših oz. najoptimalnejših možnih poti učinkovanja česa pri doseganju preračunanih namenov. Ta norma se imenuje tudi *gospodarnost*. Ta sedaj mišljeni *izkoristek* ali *gospodarnost* spada med centralne momente *proizvodnosti* moderne proizvodnje.

Iz podanega prikaza tega bistvenega značaja moderne empirične znanosti tudi lahko razumemo, zakaj Marx lahko že teoretičnemu spoznanju zakonov prirode pravi *zvijača*, da bi prirodo podredili človeškim potrebam. Hegel je govoril o *zvijači* uma v zvezi z mehanizmom in kemizmom, torej iz ozira na spoznane tehnične procese. Tako npr. pravi Hegel:

"Smotrna dejavnost s svojim sredstvom je naravnana še navzven, ker smoter tudi še *ni* identičen z objektom; zato je treba smoter šele posredovati objektu (...). To razmerje je sedaj sfera smotru *službečega* mehanizma in kemizma, katerih resnica in svobodni pojem je smoter. To, da se subjektivni smoter, kot moč teh procesov, v katerih se to *objektivno* eno ob drugem obdrigne, porabi in odpravi, drži *zunaj teh procesov*

in je obenem to v teh procesih *ohranjujoče se*, je *zvijača uma*". (Enz. paragr. 209).

Da bi taka zvijača uspela, mora biti *smoter* postavljen kot svobodni pojem in resnica teh mehaničnih in kemičnih procesov, kar predpostavlja umsko izpostavitve zakonov delovanja mehaničnih in kemičnih sil. Zvijača uma je na podlagi takih znakov osmotreno delovanje mehaničnih in kemičnih sil. Analogno misli zvijačo tudi Marx. S tem pa nikakor ne mislimo trditi, da je Marx svojo misel prevzel od Hegla. Marxova misel se namreč zasnavlja iz svojega novega epohalnega principa.

Modernemu človeku subjektu tega razvitega generalnega intelekta, ki preko objektivacije te svoje moči glave, kakor pravi Marx, ne le kontrolira vso svojo proizvodnjo ali izkazovanja totalitete svojih bistvenih moči, temveč obenem *preustvarja* sebe v vseh svojih življenjskih izkazovanjih primerno temu svojemu razvitemu generalnemu intelektu, se kaže vse prirodno in človek sam, ali skratka priroda, v svoji dovršeni *odčaranosti* in demistificiranosti. Za dovršeno streznjeni in trezni generalni intelekt kot moderno empirično znanost je čar prirode izgubljen. V prirodi (in tudi prirodi človeka) zanj ni več ne sončnega vzhoda ne sončnega zahoda, ne rojstva, ne smrti, ne lepote, ne ginljive miline, ne strah in spoštovanje vzbujajoče mogočnosti, ne česa višjega ali nižjega, ne brezpogojnega, kakor tudi ni nobenih mitskih bitij, bogov ali Boga (ta mu vsaj ni več prav nič potreben), ni ne nebes in ne pekla ali kakršnega koli onostranstva (transcendence), ni nič svetega, nobene neumrljive duše (namesto duše je le še duševnost kot neka relativna sklenjenost nekih funkcijsko-strukturnih momentov, kot predmet moderne psihološke znanosti), nobene ljubezni, niti sovraštva, hvaležnosti, strasti ali kakršnih koli drugih "čustev", ničesar na sebi čudnega in zato nobenega čudenja, — samo hladna treznost iskanja in najdevanja, merjenja, tehtanja, štetja in računanja, nad vsemi "pedsodki" in "omejenostmi". Za moderni generalni intelekt tudi ni prav nič *bistvenega*, nič na sebi *resničnega*.

Ta *hladna treznost* generalnega intelekta, s katerim se moderni človek razvitega generalnega intelekta vidi docela zlitega, eno, je posebno in epohalno-moderno odlikovano *čustvo*, ki bi ga lahko imenovali *čustvo-brezčustvenosti* in ki lahko pripada le izvorno-čustvenemu bitju kot neki svojski privativni modus čustvenosti. To, generalni intelekt noseče in nujno spremljajoče, svojsko čustvo-brezčustvenosti je epohalno moderno kot ta intelekt sam.

Moderni družbeni človek-subjekt, kontrolirajoč vsa svoja življenjska izkazovanja s to v sebi razvito zmožnostjo ali močjo generalnega intelekta in obenem preustvarjajoč celoten svoj življenjski proces primerno temu svojemu generalnemu intelektu, zajema in gradi vse svoje ostale moči in zmožnosti v dimenziji te svoje generalne moči. Tako je epohalno-moderni človek *enodimenzionalen*. Seveda lahko ta moderni človek kot

konkretni posameznik "ima" vsa mogoča čustva, "ima" še vse tisto, kar je delalo prej čar prirode in si obenem razvija še nešteto užitkov, čarov. Vendar sedaj to "ima" na način nekega svojega preračunljivega, preustvarljivega *imetja* in torej kontrolirano, obvladano, svojemu generalnemu intelektu primerno preustvarjano, tj. kot objektivno brezbiten material ali poseben predmet svojega generalnega intelekta. Moderni človek lahko še vedno "ima" npr. doživetje strašljive in spoštljive mogočnosti prirode, vendar je to čustvo pred njegovim lastnim, razvitim generalnim intelektom samo še zgolj čustvo, emocija, tj. njegovim — za nvanjo prirodo samo objektivno brezbitno — psihosomatsko stanje, ki ga je mogoče "meriti" po nekih elementih obnašanja in po nekih posebnih somatskih izločanjih in je mogoče z njim v določenih okoliščinah računati pri nekih namenih.

Glede na človeka prejšnjih epoh je torej človek moderne epohe preustvarjen po *moči lastnega razvitega generalnega intelekta* in njemu primerno, namreč preustvarjen in torej nov z mnogostransko objektivacijo ali opredmetenjem te moči svoje glave, družbenega razuma: moderne empirične znanosti. O tem novem človeku govori Marx v zvezi s prostim časom.

"Prihranek delovnega časa (identičen z razvojem proizvajalne sile) je enak povečanju prostega časa, tj. časa za polni razvoj individua, ki sam spet kot največja proizvajalna sila deluje nazaj na proizvodno silo dela. (...) Ta svobodni čas (...) je svojega posestnika seveda spremenil v drugi subjekt in kot ta drugi subjekt vstopa sedaj tudi v neposredni proizvodni proces. Le-ta je obenem disciplina, gledan iz ozira na postajajočega človeka, kakor tudi pridobljena izkušnja, eksperimentalna znanost, materialno ustvarjalna in opredmetujoča se znanost, gledan iz ozira na postalega človeka, v čigar glavi eksistira nakopičeno znanje družbe. (...) Mi se sedaj ukvarjamo še z neposrednim procesom proizvodnje. Če pa opazujemo državljansko družbo v celoti, se kot končni rezultat družbenega procesa proizvodnje kaže vedno družba, tj. človek sam v svojih družbenih odnosih. Vse, kar ima čvrsto obliko, kakor proizvod itd., se kaže le kot moment, kot izginjajoči moment tega gibanja. Neposredni proces proizvodnje sam se kaže tu le kot moment. Pogoji in opredmetenje tega procesa so sami prav tako njegovi momenti; in kot subjekti tega procesa se kažejo samo individui, toda individui v medsebojnih odnosih, ki jih oni prav tako reproducirajo kakor tudi proizvajajo nove. Njihov lastni stalni proces gibanja, v katerem sami sebe prav tako prenavljajo kakor tudi svet bogastva, ki ga ustvarjajo". (Gr. 599—600).

Moramo biti pozorni na rečeno. Proizvodni proces kot tak je za človeka, ki *postaja* razviti moderni človek, *disciplina*, tj. *krotitev* in naporno razvijanje zmožnosti, učenje, *privajanje* — *kultiviranje*, ali na kratko: epohalno-moderno mišljeno totalno *izobraževanje*. Proizvodni proces pa je obenem pridobljena izkušnja, eksperimentalna znanost, materialno ustvarjalna in opredmetujoča se znanost postalega novega človeka, v čigar glavi je nakopičeno znanje družbe; ali totalna *izobrazba* v smislu stvaritve novega sebe. Moderni proizvodni proces v vsej svoji brezkraini mnogoterosti je kot

izkazovanje totalitete bistvenih moči družbenega človeka subjekta opredmeteni generalni intelekt. Ta edinstvena "dimenzija" — moč človeške glave, generalni intelekt, tj. moderne znanosti — zajema sedaj vase in obvladuje in gradi vse ostale "dimenzije" človeka in sploh vsega izkazovanja sil ali celoto proizvodnje (pri čemer je proizvodnja tu VSE, kar človek počne. Natančneje rečeno: človek sam po tej svoji razviti generalni moči — generalnim intelktom — obvladuje in ustvarja totaliteto vseh svojih bistvenih moči. V tem je ta epohalno-moderna *enodimenzionalnost* v vsem razvitem subjektivnem in objektivnem bogastvu mnogoterosti ali dimenzionalnosti modernega človeka. Enodimenzionalnost, ki po svojih strukturnih možnostih ni prav nič odvisna od kapitala in procesa njegovega samovrednotenja, pač pa je prej njegova predpostavka, kakor je predpostavka kapitala dejanski proizvodni proces kot objektivacija te "dimenzije". To pa pomeni, da taka enodimenzionalnost tudi faktično *lahko* obstaja brez obzira na obstajanje ali neobstajanje kapitala in da torej z odpravo kapitala ni odpravljena.

Do omenjene enodimenzionalnosti modernega človeka kot subjekta generalnega intelekta prihaja torej ravno z največjo razmnožitvijo in razvojem vseh mnogoterih človekovih moči ali zmožnosti. Oboje je sovisno.

Zato tudi pri Marxu samem najdemo tematično nepojasnjene teze o izredni pomnožitvi subjektivnega in objektivnega bogastva človeka z razvito moderno tehnično proizvodnjo in obenem nasprotno tezo o procesu poenostranjanja, podreditve človeka v moderni razviti proizvodnji. Tako npr. pravi:

"Velika zgodovinska stran kapitala je *ustvaritev* tega *viška dela* (...) in njegova zgodovinska vloga je izpolnjena, brž ko so — po eni strani — potrebe toliko razvite, da je presežek dela čez nujo sam splošna potreba, izhajajoča iz individualnih potreb samih — po drugi strani pa, ko je s strogo disciplino kapitala, skozi katero so šla zapored pokolenja, razvita splošna delavnost kot občja posest novega pokolenja; — nazadnje ko je razvoj proizvodnih sil dela, ki jih je kapital v svojem neomejenem gonu po bogatenju in pod pogoji, pod katerimi jih kapital edinole lahko realizira, stalno priganjal naprej, toliko uspel, da posest in vzdrževanje občega bogastva po eni strani zahteva samo neznaten delovni čas za celotno družbo in je delovna družba v znanstvenem odnosu do svoje napredujoče reprodukcije, svoje reprodukcije v vedno večjem bogastvu; torej ko preneha delo, v katerem človek dela to, kar lahko pusti delati zase stvarjem. (...) Kot neutrudna težnja po splošni obliki bogastva žene kapital delo čez meje njegove prirodne nuje in ustvarja tako materialne elemente za razvoj bogate individualnosti, ki je v svoji proizvodnji prav tako vsestranska kot v porabi in katere delo se zato tudi ne kaže več kot delo, temveč kot polni razvoj same dejavnosti, v kateri je prirodna nujsnost v svoji neposredni obliki izginila; ker je na mesto prirodne potrebe stopila zgodovinsko ustvarjena potreba." (Gr. 231, v. 4—35).

Marx je podreditev in poenostranjanje individuov v procesu razvite moderne proizvodnje, o katerem pogosto govori, zvajal na njeno kapitalsko obliko, razvitje bogastva individuov (tako subjektivnega kot

zmožnosti, užitkov, moči, kakor objektivnega kot sredstev) pa na ta proizvodni proces sam kot predpostavko kapitala in njegovega procesa samoovrednotenja. Zaradi tega se mu prej opisana enodimenzionalnost modernega človeka razvitega generalnega intelekta, ki se na svojski način objektivira v modernih proizvodnih sredstvih, ni pokazala, je ostala skrita. Izvir poenostranjenja človeškega dela v modernem proizvodnem procesu, ki o njem govori Marx v zvezi z moderno avtomatično mašinerijo, leži že v epohalno-modernem bistvu ali strukturni možnosti modernih empiričnih znanosti, ki se kažejo kot generalni intelekt ali družbeni razum in s tem kot neposredna proizvodjalna sila.

III. Epohalni bistveni smisel modernih empiričnih znanosti se kaže iz *principialnega epohalnega* odgovora na vprašanje, kaj so moderne empirične znanosti. Ta epohalni princip nosi in sam v sebi zasnavlja tudi epohalno-moderni bistveni smisel znanosti. Obenem je ta epohalni princip treba razumeti kot stališče in vidokrog, s katerega in znotraj katerega je mogoče dati odgovor na ono vprašanje. Epohalni princip, ki ga imamo tu v mislih, je *proizvodnja oz. delo v smislu izkazovanja totalitete predmetnih bistvenih moči in zmožnosti, torej proizvodnja oz. delo kot totalni odnos proizvodno delujočega človeka-subjekta do predmeta in obenem do sebe samega*. Moderne empirične znanosti so po svojem epohalno-modernem smislu poseben moment tega totalnega odnosa med subjektom in predmetom. Tudi *genezo* znanosti v njenem epohalno-modernem bistvenem smislu je mogoče izvesti le iz analize totalitete tega odnosa, v prvi vrsti iz analize imanentne temporalnosti dela samega.

Ker je bistveni smisel moderne empirične znanosti zasnovan v omenjenem totalnem odnosu med človekom-subjektom in predmetom, se znanosti glede na sam ta subjekt kažejo kot *generalni intelekt* in torej posebna moč, zmožnost subjekta (Marx pravi "moč človeške glave" ali "neposredna proizvodjalna sila" ali "družbeni razum"). Glede na predmet pa se v tem odnosu kaže moderna znanost kot splošno proizvodjalno sredstvo in nosilka sistema splošne koristnosti. Na strani subjekta ustreza generalnemu intelektu (= modernim empiričnim znanostim) hladna treznost odčaranosti in razočaranosti kot epohalno-moderno čustvo brezčustvenosti, na strani predmeta v tem odnosu pa ustreza sistemu splošne koristnosti racionalnost prirode, tj. demistifikacija vsega prirodnega in družbenega, vseh prirodnih in družbenih sil, stvari, bitij. Ker človek-subjekt po svojem generalnem intelektu (= znanostih) ne le kontrolira, temveč tudi temu intelektu primerno *preustvarja* pogoje svoje (samo—) proizvodnje, proizvodjajoč tako sebe, je kljub množenju svojih dimenzij (bogastva potreb, načinov zadovoljevanja le-teh in užitkov) enodimenzionalen. Znanost kot ena "dimenzija" totalnega odnosa med človekom-subjektom in predmetom postane tista bistvena dimenzija, ki obvlada in preustvarja sebi primerno vse ostale "dimenzije" tega totalnega odnosa.

Empiričnim modernim znanostim kot generalnemu intelektu in nosilcu sistema splošne koristnosti, ki se na polju teorije izkazuje v teoretičnih pojmi, bistveno pripada:

- značaj generalnosti,
- značaj instrumentalnosti,
- raziskovalno-spoznavni značaj,
- značaj objektivnosti,
- značaj tehničnosti,
- značaj racionalnosti in torej koristnosti.

Vsi doslej omenjeni značaji niso skupek naključno zbranih "lastnosti" znanosti, temveč so strogo sovisni, vsak vse ostale že vsebuje; so edinstveni epohalno-moderni smisel znanosti.

Moderna znanost je torej po svojem epohalnem bistvenem smislu svojska izkazujoča se zmožnost ali moč proizvodno delujočega človeka-subjekta, ki ni le káko zgolj spoznanje; kaže se kot tista svojska moč, s pomočjo katere ta človek-subjekt kontrolira in preustvarja vse pogoje svoje proizvodnje kot moderne *industrije* (industria — delavnost), proizvajajoč tako obenem sebe samega po tej svoji moči in nji primerno. Nikakor namreč epohalno-modernega bistvenega smisla znanosti ni mogoče misliti samo iz ozira na proizvodnjo predmeta, temveč vedno obenem tudi iz ozira na samo-proizvodnjo človeka-subjekta, kar nista dve ločeni proizvodnji, temveč ena in ista. V tem svojem epohalno-modernem bistvenem smislu se moderna znanost

kaže kot od človeka-subjekta postavljeni pogoj lastne subjektivnosti in torej svobodnosti.

V naši sodobnosti vstaja vprašanje, ali prikazani epohalno-moderni bistveni smisel znanosti smemo brez vsakega pomisleka pripisati tudi sodobno-prihodnim znanostim. Je, če sodobno gledamo, znanost še vedno nosilka sistema splošne koristnosti, kjer bi se koristnost kazala kot možnost uporabnosti iz ozira na *potrebe* človeka-subjekta? Smemo znanosti danes še vedno prikazovati kot generalni intelekt v opisanem smislu? Je mogoče sodobni znanosti še vedno pripisati značaj tehničnosti, razumevajoč pri tem tehniko na način moderne v antropološko-instrumentalnem smislu? Ali se ne kaže med moderno avtomatično tehniko in sodobno kibernetično tehniko neki prelom bistvenega smisla tehnike? V čem se loči kibernetika od avtomatike na polju filozofskega premisleka? Kaj je sodobna znanost, če njene tehničnosti ne mislimo več iz avtomatične, temveč iz kibernetične tehnike? Spada tedaj znanost sploh še v odnos človeka-subjekta do predmeta, tj. v proizvodnjo kot izkazovanje bistvenih zmožnosti in moči človeka-subjekta: v proizvodnjo kot delo? Se sodobna proizvodnja še vedno kaže kot delo v tem modernem smislu?

Premislek sklopa teh vprašanj nas pripelje do vpogleda v epohalni prelom bistvenega smisla znanosti. Sodobne znanosti ne moremo več nji sami primerno prikazovati v opisanem epohalno-modernem bistvenem smislu. To zahteva obenem spremembo človekovega odnosa do znanosti.

* Pričujoči prispevek je odlomek iz obsežnejše raziskave, ki jo avtor izvaja v okviru svojega dela na Institutu za sociologijo. Raziskavo financira Raziskovalna skupnost Slovenije.

1 Beseda "družbena" (gesellschaftlichen) tu ne pomeni "družboslovne" znanosti, temveč znanost kot v družbi nastajajočo oz. razvijajočo se.

2 Marx pravi tam: "Feuerbach govori zlasti o zrenju prirodoslovne znanosti, on omenja skrivnosti, ki se razodevajo le očesu fizika in kemika; toda kje bi bila prirodoslovna znanost brez industrije in trgovine? Celo ta 'čista' prirodoslovna znanost dobiva vendar svoj smoter kakor tudi svoj material šele s trgovino in industrijo, s čutno dejavnostjo ljudi." (MEW 3, str. 44). Seveda velja tudi narobe: kje bi bila moderna industrija brez moderne prirodoslovne znanosti.

VIZUALNA POEZIJA(1)

(1963—1979)

Luciano Ori

Že od vsega začetka tesna povezanost vizualne poezije z masovnimi mediji odločno nakazuje svojo nesorodnost z linearnim razvojem umetnostne zgodovine, ki v svojih okvirih dozdevno dopušča vsakovrstne odklone, ne pa potrebe po instrumentih primernih za dojemanje novih umetniških realitet, ki na druge načine niso razumljive.

Nadalje si odločno prizadeva nakazati ideološko-formalne postopke, ki jih je vizualna poezija razvila v tem odnosu; kot prvi je estetizacija formalnih struktur masovnih medijev, ki jih sprejme za lasten model in obenem zanika njihovo negativno vlogo v družbenem kontekstu. To je trenutek odkritega spopada, ko vizualna poezija bije prvo semiološko gverilsko vojno: izkoreninja sporočila in pomene, jih prevrača, spreminja njihove znake. V praksi razkraja njihov verbalno-ikonski material, da bi ga nanovo uredila v nasprotno pomene in sporočila.

Nujna posledica takega delovanja, ki je močno ideološko obarvano, je odnos med podobo in besedo, ki je prav tako sposoben pri masovnih medijih: tudi vizualna poezija daje prednost podobi (navadno je prevzeta iz časopisov in revij) in pojavljanje besede je, podobno kot v oglasih, zelo omejeno.

Kasneje vizualna poezija pridobi na kvaliteti. Zavedajoč se, da so institucionalni jeziki, bolj kot masivni mediji, prava protitelesa kakršnegakoli sistema (establishment), ker povzročajo stalno imunost na radikalne procese družbenih sprememb, vizualna poezija presedla s semiološke gverilske vojne na prilagajanje kodov z različnih področij komunikacije in umetniškega izraza. Vizualna poezija jih razlasti osnovnih znakov, ki jih reducira na "točke" ogromnega, univerzalnega slovarja.

Odnosi podobe in besede postanejo bolj zgoščeni, preglednejši, manj nedostopni. Beseda je včasih odsotna, spremenjena v metaforo, nadomešča jo duhovni ekskurz, ki se skozi podobo nadaljuje. Včasih pokaže le gibanje situacije, časa, razvoj, psihološko stanje. Vmešavajo se druge snovi, drugi znaki, drugi, svojemu kontekstu odtujeni jeziki. Osnovni odnos podoba-beseda se odpre drugim in drugačnim logo-ikonskim kombinacijam.

Posledica je nastajanje stilistično različnih del, celo v produkciji istega avtorja. Prav pluralizem stilov je dejavnik, ki prikaže vizualno poezijo kot novo in nenavadno stilistično enovitost, ki ni nič drugega kot rezultat razlastitev izvedenih na različnih področjih komunikacije in izrazja, ki jih na novo opiše v lastnih

formalnih okvirih in združuje z različnim tehnološkim materialom, ki je za njihov uspeh nebitven.

Stalen stik z masovnimi mediji, razlastitvena praksa in odkloni od sistema umetnosti, katerega vrednostni kriteriji in hierarhija temeljijo na stilu, predstavljajo jezikovno avtonomijo vizualne poezije in jo predstavljajo kot nov medij umetniškega ustvarjanja, ki je opredeljiv le z novimi kritičnimi instrumenti in novimi zgodovinskimi metodologijami.

Torej moramo imeti mnenje večine kritikov, po katerem je vizualna poezija hibrid in/ali vmesni pojav, za nepremišljeno. Ne ukvarja se z analizami; nagiba se k podcenjevanju; uporablja se za dvoumne, improvizirane kulturne operacije in za akritične sile. Primer je vključevanje vizualne poezije v nov (slabo definiran) tok "Pisanja" ali, obratno, uporaba pisanja kot pripravne nalepke, ki združuje različna umetniška izkustva kot del istega pojava, zanikajoč razliko, ki je nele kritična, ampak v nekaterih primerih tudi histerična. Istovetenje vizualne poezije s pisanjem je nemogoče, ker je odnos podoba-beseda popolnoma drugačen in nasproten.

Medtem, ko v pisanju (edinstvenost izraza je sprejemljiva le kot "nekaj drugega" v primerjavi z vizualno poezijo) beseda razkriva institucionalno estetsko podobo v njeni današnji, izrazni in komunikacijski osiromašenosti (in ni pomembno ali beseda podčrtuje ali povezuje ali vzporeja), podoba v vizualni poeziji razkriva in/a li daji besedi nov pomen. Tukaj so, nasprotno, za razumevanje pluralizma zgoraj navedenih stilov zelo pomembne različice, kombinacije in odnosi.

Jasno je torej, da vizualni poeziji ne moremo, kot so in še delajo, pripisati zgodovine, ki obravnava besedo kot literaren in pesniški kalup, čigar omejenost (in dvoumnost pisanja) vizualna poezija obsoja v družbi, ki je za čase, prostore in antropološke spremembe, družba podob, kot jo imenujejo. Iz navedenega se pojavi več kot upravičen dvom v prednike in predhodnike, ki jih pripisujejo vizualni poeziji: ob futurizma do kubizma, od Marinettija do Schwittersa, od Mallarméja do Apollinairea, od aleksandrinske poezije do razsvetljenskih rokopisov, itd. Genetske vezi, ki so nedvomno prestižne in pomirjevalne, in se jim je težko odreči. S kritičnega stališča bi bilo lahkomišelnost, če jih na tej točki ne bi primerjali z estetskim modelom masovnih medijev in s tem zgodovinsko upravičili (če taka upravičenost sploh obstaja) odločilno vlogo, ki so jo imeli masovni mediji pri nastanku vizualne poezije.

To je zelo koristna primerjava, ki rabi pri preverjanju sli so predhodniki prikladnejši konkretni poeziji (kot delno trdi), ki jo še vedno zamenjujejo z vizualno, ali pa obravnavani kot "antagonistična" oblika poezije. Skupne razstave, skupne antologije, kot se navadno dogaja, so več kot le kritična "odsotnost duha". To je le ena od mnogih vrst nereda, ki jo je treba premagati, da bi razjasnili že tako zapleteno panoramo najnovejših umetniških izkustev, ki jim Vizualna poezija pripada le zaradi svoje sodobnosti in ne zaradi časa svojega nastanka.

1 Sprva je bilo ime "vizualna poezija" sprejeto zaradi široke poetske in literarne večpomenskosti, sedaj pa je postal skrajno neustrezen in deviantno, odkrito nasprotuje svojemu predmetu. Vendar "črtanje" ali popravljanje ne bi imelo smisla, saj ime "vizualna poezija" pomeni natančno določeno delovanje določenih umetnikov.



O SREČI V SODOBNI SLOVENSKI POEZIJI

Denis Poniž

(esej z nekaj vrinkli)

Parte prima

Ne vem, če je najbolj srečno početje pisanje poročila o tem, kako se je sreča naselila (in kako se naseljuje) v sodobni slovenski poeziji. Pa ne samo zato, ker je slovenska poezija s slovenskimi kritiki vred postavljena v območje turobnosti, žalosti in patetike, ker je postavljena na piedestal trpečega in ranljivega organizma, katerega namen ni razkrivanje radosti in užitkov tega sveta, marveč kazanje na njegovo minljivost in končnost. Ne vem sicer, ali je poezija, ki poje o sreči tudi srečna poezija, a vsekakor so tisti, ki o sreči pojejo vsaj takrat, ko pojejo, srečni pesniki. Sodobna poezija je, kot smo že pokazali v vrsti zapisov, poezija osvobojenega jezika in razvijanja najrazličnejših možnosti, ki jih osvobojeni jezik ponuja ustvarjalcem. Če drži teza Vena Tauferja, ki je pred časom na nekem pogovoru izjavil, da je zanj pisanje predvsem način, kako se vedeš pred obličjem jezika, kako se znajdeš v svetu besed in novih pomenov, potem bi morala biti poezija srečna vedno takrat, kadar odkrije to novo in razkrivajoče se, kadar se znajde pred novo potjo in pred novim načinom izrekanja. A vendar je sreča v poeziji nekaj povsem določenega, ne glede na to ali govorimo o srečni poeziji ali o srečnem pesniku. Sicer pa je, če premislimo, to eno in isto. Ko skušamo to eno in isto razmisliti ali celo klasificiramo sodobno slovensko poezijo glede na to, kako in v kakšni meri izreka (čustvo) sreče, kako se vede do tega, kar je vsebina sreče in kako ostaja znotraj polja pozitivnih oznak, potem moramo priznati, da je malo pesnikov, ki bi o njih lahko zapisali kaj takega, kar bi se skladalo z našimi vsakdanjimi predstavami o sreči. Kajti sreča je, ali pa je ni, to je seveda ne toliko preprosta ugotovitev, kot način vedenja o pravilnosti ali nepravilnosti našega gledanja na temeljne pojme, ki opredeljujejo človekovo ravnanje in vedenje v tem svetu in njegove reakcije na temeljne in sestavljene življenjske situacije.

Radi bi zapisali, da je sreča pač takšno čustvo ali čustveno stanje, ki ga je lahko opredeliti in ga tudi v posameznih pesmih ni težko ločiti od drugih čustvenih stanj, od drugih avtorjevih naperjenosti na svet, na okolico, na zgodovino. Sicer je res, da vsi vemo, kaj je sreča, imamo takšno ali drugačno izkušnjo o sreči, ki se, največkrat — izreče v stavku: Kako sem srečen! Pa je vsebina tega stavka neprimerljiva z vsebino katerega koli enakega stavka, ki ga izreče nekdo drugi. Skušnja o sreči je torej, tako kot večina čustvenih skušenj, zbir in konvencija posameznih čustvenih impresij. Za poezijo torej velja, da je njeno poročanje o sreči na eni strani nujno prirejeno tej skušnji in konvenciji, na drugi

strani ji mora biti dodan še element novega, da seveda lahko funkcionira kot poezija — kot estetska komunikacija v procesu vplivanja na zavest sprejemnikov — bralcev.

Sreča je torej način razkrivanja sveta in če je sreča v poeziji predvsem način čustvene naperjenosti, potem je o njej moč govoriti, ne glede na problematičnost racionalizacije čustev in prenosa skušnje.

Prvi vrinek: Ervin Fritz, Veselje do življenja (zbirka Hvalnica življenja) Pesem Ervina Fritza, Veselje do življenja, je značilen primerek optimistične lirike, lirike, ki stvari postavlja kot dejstva:

Zakaj ne bi peli okroglih kupletov,
zakaj ne bi zbijali nabritih šal,
zakaj ne bi obešali uradnih filozofov v Aristofanov
koš,
zakaj ne bi pisali jedkih političnih satir?

Čprav Fritzova pesem govori tudi o zemeljskih, mesenih užitkih, pa je predvsem in najprej veselje nad dejstvom, da je pisanje poezije nekaj veselega, odrešujočega in osvobajajočega. Veseliti se, pomeni predvsem problematizirati sočasni svet, njegove tegobe, v vinu pozabiti na težave, biti iz tega trenutka in biti za ta trenutek. Veselje je občutek veselja samega, čistost veselja, njegova temeljna razsežnost: vino, razvrat, norčija, divja šala, osvobojenost. Ljubica in vino sta simbola tega veselja: Izpostavljena, neproblematizirana, neradikalizirana. Sta od vekomaj in se ne sprašujemo po njiju.

Veselje je seveda tudi način kreacije. A zdi se, da v slovenski poeziji na ta način veselje le redkokdaj nastane (skozi estetsko informacijo), le redkokdaj se povrne med (vesele) ljudi. Slovenski pesniki pa niso veseli ljudje, to moramo poudariti. To stanje duha je morda najlepše problematizirano pri Venu Tauferju.

Drugi vrinek: Veno Taufer, 4. meditacija o interieru (zbirka Vaje in naloge)

Taufer takole zapoje v poslednjih kiticah:

zdaj pa eno si zapojmo
bratje mi to vemo
ja vemo ja vemo
da slovinci smo

človeško življenje malo časa trpi
gre duša iz telesa
gre gori v nebesa
truplo pa zanesejo v to črno zemljo

To je tipičen slovenski model anti-veselega. A možnost tega zapisa ni v njegovi trdilni postavitvi,

marveč v njegovi ironični negaciji. Ne-veselje je postavljeno na (vesel) skoraj zabaven način. Model krščanstva je problematiziran, Slovenci korespondirajo samo z (vinom) in smrtjo. Vino = veselje, veselje = smrt. Čudežna, vedno delujoča formula obstanka in spremembe. Ironizacija temeljnega, prvinskega, prešernovskega modela: vino da moč, da privid veselja.

Veselje je tudi način, kako se spominjamo smrti. Slovenska zgodovina je zgodovina nenehne ogroženosti, od Avarov in Langobardov, do Hitlerja in Stalina. Ogroženost pa rojeva skepticizem, racionalizem, veselja nikdar. Sodobna poezija se poskuša iztrgati osnovnemu modelu: Slovenec + ogroženost = ne-vesela poezija. Estetika v službi ohranjanja narodnega, prvobitnega. Aškerc. Predvsem Aškerc. Delno Gregorčič. Sled, ki pelje h Edvardu Kocbeku. Posebna oblika veselja, ki se pojavi pri njem, je hkrati reakcija na opisani model in pristajanje nanj. Je dvojnost, ki se sama predstavlja. Veselje kot estetska skušnja.

Praden spregovorimo o Kocbeku in skozenj upelje-
mo še druge modele v sodobni slovenski poeziji, ki govorijo o veselju in veselem, moramo ugotoviti predvsem, v čem se današnja poezija razlikuje od klasične, kadar govorimo o njeni veseli plati. Videli smo Fritzov primer nereflektiranosti, svobodnosti, razkritosti, pa zato netematiziranosti, (le slabo) prikrite žalosti (Fritz zna biti hudo žalosten). Model Tauferja je ironizacija: v njem zaslutimo smeh, veselje pod plastjo razkrivanja teh osnovnih razsežnosti: smo, a smo zgodovinsko ogroženi, še danes nesproščeni, zategnjeni, malo prestrašeni, predvsem pa neskončno nezaupljivi. Zato pojemo. Veliko pojemo, ampak na žalost žalostne pesmi. Tri četrtine narodnih pesmi je močno žalostnih. Pojejo o nesrečni ljubezni, ki se konča z dekletovim samomorom (ker je noseča) in fantovim odhodom "za sedem let" v vojake. Pojejo o vseh mogočih nesrečah. Včasih so prav zagonetne. To velja tudi za kocbekovski način pisanja: stvari so postavljene kot skrivnost, kot nerazkritost:

Tretji vrinek: Edvard Kocbek, Srečnež (zbirka Poročilo)

Kocbek poroča o tistem, "ki je", pa v celotni strukturi pesmi ne razlikuje, kdo je skrivnostni neznanec — srečnež — ki mu je posvečena pesem. Je to avtor sam? Je on tisti, ki:

vso mladost je sanjal o višini
šele zdaj se mu je podarila,

o tem lahko samo ugibamo. Sreča se kaže Kocbeku s svoje nezemeljske, ne-trdne strani, ko eteričnost, kot spomin-na, kot obljuba drugačnega sveta, ki ni "obremenjen s stiskaškim spominom" kot se izreče v isti pesmi. Biti srečen pomeni: "zato pa je srečno vključen v veliko /igro strašnih sil s človekom/", biti v sredici človeškega sveta-mesa, biti od tega sveta, biti svet na mesen, pa vseeno poduhovljen, ezoteričen način. Kocbekova sreča je sreča občestva, skupine, gibanja, človeškega-humanega. Spraševanje o temelju

je prikrito; dogaja se, a vendar ne kot izziv, razkritje, marveč kot in-korporacija, kot skrivna zaveza. Sreča je temelj, a ko je temelj se izkaže v svoji vprašljivosti: njena razsežnost je predvsem razsežnost "absurdnega". Odgovor-razširitev tega pomenskega sklopa je značilna za Jureta Detelo. Njegova poezija se enako izmika sreči, srečnosti, ker vidi za njo spokoj, negibanje, konec: sestavina sreče je porog, ironija.

Četrti vrinek: Jure Detela, Maček Lojze (zbirka Zemljevidi)

Mala zver,
fluidno veselje,
z belim vratom ovito
ovito;
slap, bleščeč
kot kaleidoskop,
kot ozvezdja —
z dlako zrašččen
žemljevid
svetlih oči
brez zatona,

Veselje se iz človeka, delujočega posameznika (homo faber) seli v občestvo, vesoljstvo, v vse živo, v življenje samo. Življenje = veselje in zavest o življenju je zavest o veselju, o zlitosti in enosti principov. Veselje je pri Deteli povzdignjeno v princip, ker je princip je pravzaprav neulovljivo in neopisljivo; dogaja se, kot mu narekuje notranja logika. Le-ta edina ureja tok stvari, ni je moč transformirati v drugo govorico; poezija je samo refleks, odboj. V tem je njen čar in njena zveza z veseljem. (kritika tega principa, način samorefleksije je prisoten v Kocbekovi pesmi Smešneži, zbirka Nevesta v črnem). Ta princip se pojavlja, bodisi kot teza, bodisi kot antiteza, kot zanikanje ali vsaj problematizacija, še pri vrsti pesnikov. Morda je najbolj značilen Tomaž Šalamun. Šalamunov odnos do sreče in veselja je pravzaprav (tudi zaradi obilice njegovih pesmi) težko opredeliti. Zdi se, kot da je njegova sreča, podobno kot pri drugih ludistih (Jesihu, Kralju, Matjažu Kocbeku, Brvarju) ali konceptualistih (Zagoričniku, I. G. Plamnu, Hanžu) v zgodnji, ohojevski fazi, prav v samem aktu pisanja, v kreaciji, v izdelovanju jezika. Sreča je izdelovanje poezije, ki se — kot dokončan, od avtorja odtrgan izdelek — seveda le redkokdaj izkaže za "srečen", veselja poln predmet, kar seveda omogoča avtorju pisanje nove in nove poezije. Vprašanje poezije je pri ludistih nenavadno tesno povezano z vprašanjem popolnosti, zaključenosti kreativnega procesa. Sreča je, povedano kratko, pesem sama. Večja je, čim boljša je pesem. Merilo je inovativnost, presenetljivost, razkošje jezika, njegova popolnost, izrekljivost, uprtost v nenavadno, kombinatorično, barvito, slikovito, otipljivo, meseno, enkratno, orgiastično, erotično. Dogajanje je vedno (po)polno, nabito z energijo, neuklonljivo. Pesem je niz domislic, eksplozija idej in novih prijemov. Vse se dogaja na skrajnem robu verjetnega, možnega, dožive-

tega. Dogaja se, kot pri svetlobi, pršenje žarkov: svetloba je tudi odboj svetlobe. Pesem je tudi razkritje (lastne) nemoči, ki je reduciranja na videnje in vedenje, ne pa tudi na ukrepanje. Poezija govori o veselosti, o sreči, pa ne more odrešiti sveta.

Peti vrinek: Svetlana Makarovič, Kost (zbirka Izštevavanja)

Oj ta kost, mrtvaška kost,
suha bela veselost,
on je svoje dotrpel,
jaz sem komaj prav začel.

Belo kost bom izvotlil,
bom piščalko naredil,
da mi pela bo lepo
suho belo pesmico:

To so sanje, tega ni,
to se ti vse samo zdi,
oni sanja, ta bedi,
on v svetlobi, ta v temi.

Nič ne več, še tega ne,
če boš zvedel ali ne,
vate zre mrtvaška kost,
suha bela veselost.

Polariteta življenja in sveta (smrt in življenje — veselje — sreča) sta se približala, svet je izgubil svoje temelje (ki jih še ima pri Fritzu, Menartu in starejših pesnikih), ostaja samo zavest o krhkosti vedenja, s tema pa tudi o krhkosti sreče in veselja, o katerih govori poezija. Svet brez temeljev je svet (relativizirane-ga) spraševanja, je dvor posmeha in ironije, je preskus poslednjih reči: v njem se dogaja vse samo še zaradi nujnosti, zaradi utečenega, nikdar ustavljenega toka zgodovine. To je izziv zgodovini, njenemu toku in njenim imperativom, izziv, ki se zaveda svoje krhkosti, minljivosti, vedno drugačne naravnosti k problemom poezije in poetike. Poezija mora najti svojo srečo in če se temu smotru približuje, se mu lahko samo kot način problematizacije. Na to problematiko sreče v poeziji in poezije kot način sreče se navezuje vsa poetika zgodnjega reizma (I. G. Plamen, Tomaž Šalamun: Poker in Namen Pelerine, delno tudi poezija Andreja Medveda, pa radikalno zastavljena problematizacija polaritete sveto-obče-splošno in jaz-posamezno-razločeno pri Alešu Kermaunerju), ter poezija Andreja Brvarja, predvsem zbirka Slikanica. Razmerje do sreče je na prvi pogled identično z onim pri Fritzu. Potem pa se naenkrat izkaže, da je to samo verbalna "prevara", ker je Brvar "onkraj" kategorialnega aparata in onkraj razločevanja na dobro in slabo, koristno in nekoristno, na srečo in ne-srečo, zlo. Če je še pri reistih sreča kategorija množica, družina reči z določenimi (podobnimi) lastnostmi, ki je izpostavljena vseobči presvetlitvi uma-igre-kombinatorike (slednja je značilna predvsem

za OHO-jevce: Hanžka, Kralja, I. G. Plamna). Brvarju je sreča v poeziji pravzaprav določena že z dejstvom, da zmore stvari iztrgati pozabi:

Šesti vrinek: Andrej Brvar, Pesem (zbirka Slikanica)

To pesem smo doživeli v Seči pri Piranu
v glavnem na vrtu malega bifeja ob morju pod Formo
vivo

nekaj tudi na morju
nekaj pa na travi polni regratovih lučk

Pesem je doživetje in doživetje je pesem, oboje zlito v rondo vsakdanjosti: nič vzvišenega ni v tej sreči, nič "humanističnega", pa toliko več preprostega, čudovito polnega razmerja do življenja, ki je sreča. Nič deklarativnosti, nič svetobolja, skoraj nič slovenskosti ni v tej pesmi, ki govori v jeziku skladnega in uravnoteženega sporočanja o (sreči) ljubezenskega doživetja. Sreča je, za razliko od Fritzeve deklarativnosti, skladnost med doživetjem in zapisanimi: to je tudi "merilo" sreče poezije in njenega avtorja. Brvarjeva poezija je torej v tem smislu "pozitivistična", povsem drugačna od Kocbekove ali Udovičeve poezije (čeprav je Udovič s svojo pesmijo Vedro je lice stvari, zbirka Ogledalo sanj, pravzaprav predhodnik "reističnega razumevanja sreče: sreča je skladnost med predmeti in med njihovimi različnostmi), saj pristaja na danost sveta, na njegovo naprej modelirano pravšnjo in ustreznost v seriji mogočnih svetov in mogočnih (poetičnih) doživljanj. Zato ni več veliko poročilo o potovanju skozi skrivnost, ni sinteza temeljev duha in telesa, zvezanih v skladno celoto poesisa-agensa, je le še bežen zaris, trenutna veselost, sled sreče minule harmonije. Zato se cela generacija: od Daneta Zajca, Gregorja Strniše do Francija Zagoričnika na pojmovni, vsebinsko-racionalni način sprašuje po svojem, torej: pesniškem, jezikovnem temelju in ta temelj nenehno problematizira, postavlja predse, ga preskuša in se mu izmika. Nastaja prostor nenehne (zaresne) igre, kjer ni prostora za srečo.

Poseben primer je razmerje do sreče v ludistični poeziji. Osnovo tvori že opisano razmerje do akta kreacije: biti na način poezije, se z njo poistovetiti, zlititi, v besedah odkriti reči in v rečeh odkriti besede. Taka je vsa poezija od Matjaža Kocbeka, Iva Svetine do Milana Jesiha. V iskanju sreče, v razkrivanju veselja je Milan Jesih gotovo najdoslednejši in najbolj samosvoj.

Sedmi vrinek: Milan Jesih, nočna ura, speča zmeta (zbirka Uran v urinu, gospodar!)

danes listam: gloriija!
gloriija! šipek! špek, viktorija!
dan mi skače, srečni olivetti,
hočem nehat, hočem spet začeti.

Stvari, ki jih pesnik poimenuje imajo svoj (srečni) vesoljni red; nič se ne zgodi in nič se ne spremeni, ne da bi spoznali zanemarljivo majhnost dogodkov, ki niso

z očmi; dojamemo ga z mišljenjem in gledanjem v zavest. Metaforično bi morali jeziku dobesedno reči "bog".

V luči te razjasnitve prislunimo sonetu *Srce poslušam* pesnika Alojza Gradnika: "Srce poslušam ..." Identiteta in zavest sta razdvojeni. Zavest posveti pozornost tokovom svojege sebe. "Kakor šum voda (1) v globinah tajnih, čujem jek nemira (2) studentcev, ki spomin jim pot zapira (3) in stiska jih v tesnobo dna. (4) Poslušam, čakam ... Vir hropeč grgra (5), vre v globočinah, ali ne izvira (6) na dan za žejo ust in medlo hira (7) v temini tužni mojega srca (8). Vem, da si žejna, vem ... ah, od obupa (9) srce se krči mi: samo v globino (10) šumijo struje in na površino (11) ne morejo privreti. Le v očeh (12) bleste se drobne kaplje in na tleh (13) v črepinjah lesketa se tvoja kupa (14)." Natančno so zabeleženi tokovi v človekovem bitju. Izvenelo bi prozaično, ko bi posamezne metafore primerjali z mesom, krvjo, dihanjem in živci. Pesniška anatomija je transcendentna: lok življenja prehaja v drugi lok in se zaradi tega zdi nerazvidna. Notranji tokovi niso stvarni, temveč njihovo živo dogajanje, zato jih z nedinamičnimi, zamejenimi pojmi osiromašimo. Človek razkrije svoje bitje: "Le v očeh bleste se drobne kaplje" — posamezne apolitične razjasnitve — "In na tleh v črepinjah lesketa se tvoja kupa." Razkosenje Dioniza Zagreusa in slutnja celote, kupe, "časa modrosti", Eleuthera. Skozi pesem otipa človek stanje "boga", ki je stanje jezika.

Pesniško navdihnjene misli so natančne analize, hkrati pa ubrane v sintetični dinamizem življenja. Uvrstitev v polje čutnosti je za pesništvo podcenjujoče. Čutnost postane v pesništvu le jasna v "izgorevanju" življenjskih tokov in ponešana v zavest. "Čutno svetljenje ideje" bi morali brati upošteva vse tri besede enakovredno, naslonitev na prvo pa je enostranska in samovoljna. Čutenje je človekov neposredni stik z zunanjim svetom. To je eno stanje zavesti. Sledijo tri nadaljnja: 1. posamezne misli, osveščeni vtisi zunanjega sveta, 2. razlikujoči, analitični razum, 3. sintetični, analogni um, ki misli povezuje v delujoč organizem. Analogna, a ne adekvatna so štirim življenjskim procesom v telesu. Za pesništvo je značilno, da se iz uma spušča v čutnost, nato pa opisuje svoj vzpon in padec ali oboje hkrati. V območju posameznih misli je lirično, v območju razuma epsko, v območju uma dramatično, čuten pa je jezik, ki je prirasel našim instinktom. "Oblaki poezije" pa nastajajo le v primeru, ko gledamo iz takšnih shematskih oblik, ki zapirajo vsak pretok življenja; ker poezija preveva pojmovne sheme z *dinamiko* uma, se nam lahko v ignoranci organike zdi, da zamegljuje pojme.

Če je poezija res eksaktna metoda metaforirajočega uma, moramo sprejeti njeno temeljno značilnost: v njej postajajo stvari nekaj drugega, kot sodimo po besedah, besede pa spet postanejo uporabne za stvari, ki jih njihov pomen ne označuje. V resnici sploh ne gre za "šum voda" ali "jek nemirov studentcev", temveč se tokovi

človekovega bitja postavljajo v razmerje z zunanjim svetom. Telo odmeva v kamnih in mineralih, kri v obtoku vode, čustva in dihanje v viharjih, misel v sončni svetlobi in podobno. Podobnost pomeni, da se iste zakonitosti sveta podvajajo v zakonitostih človekovega organizma, čemur pravimo ujemanje makro in mikrokozma. Svet in človek sta drug drugemu metafora in to je dokaz pesniške objektivnosti. Moč te skladnosti je odvisna od intenzivnosti pesniškega občutja in muke, ki jo pesnik doživlja, ko svoj organizem natančno postavi ob ves kozmos. Postane instrument, medij skladnosti med "tehne" in "pojezis" ali tudi razuma in uma. Muka nastopi, ker je človek popolnoma avtonomen in izločen, preplavlja pa ga radost izgorevanja v splošnem krogotoku sveta. To stanje je paradoksalno, harmonija v konfliktu.

Vprašanje pa je, ali je jezik primerno sredstvo za sporočanje takšnih dejstev. Navajeni smo ga uporabljati in razumeti kot imena stvari, a ne človekovih notranjih skušenj. Resnica pa je, da vsako stvar opazimo le z lastno notranjo silo, zato ime hkrati označuje tudi skušnjo sebe, ki se je razodela v stvari. Zavest mora do te resnice pripotovati. Zato mišljenje traja v času in se razvija k cilju, da se zagleda. Ure, dneve in leta življenja porabimo za mišljenje. Zaradi mišljenja smo tuji vsemu živemu, a z njim živimo in trajamo v sebi. Zaradi časa je misel živa, dinamična, in jo lahko tudi skušamo. Tako vse naše življenje postaja metafora mišljenja in jo lahko izzovemo v *trenutku*, ko je *domišljena*. Ta trenutek je hip samo glede na misel, ki v njem konča svoj čas. Je zunaj časa in trajen, neskončen impulz mišljenja. Preblisnejo se nam slike, liki in poteze. Če svoj čas združujemo s temi "prebliski", če misel strnemo v pomensko celoto in si jo predočimo, nastane notranja figura te misli. "Utrne se" slika v časovno neomejenem stanju zavesti, ki ga misel prekinja, a se vanj spet vrača. *Izza mišljenja obstaja stvarnost imaginativnega sveta*. Ta stopa v um, ki je po značaju pesništvo. Z vsako podobo, ki jo izpeljemo v mislih, presegamo čas, zato se v imaginacijah sprostimo, nato pa še napolnimo abstraktne oblike z notranjo silo. Toda vedeti moramo, da prostost ali svobodo imaginativno doživljamo, medtem ko smo v celoti vezani na zakonitosti in dinamizne mišljenja. Prepoznavamo samo raznim mislim podobno osnovo, iz katere mišljenje raste kot iz semena.

Imaginacije lahko primerjamo s sanjami, le da so te vezane na spanje, one pa na budnost. Njihova logika nam ni popolnoma znana, toda njihova svoboda se veže na notranjo silo, ki smo rekli, da se naseli v abstrakcije. V nasprotnem primeru bi bile podobe le "azurni blišč praznine". Imaginacije so smiselne, četudi nelogične, le v primeru svoje skladnosti z notranjimi silami. Medtem ko lahko rečemo, da z mislimo "tipamo" po imaginacijah, z "okušenimi" metaforami "poslušamo" tokove njihovih moči. Slikovitost poglabljamo s skušnjo njene muzikalčnosti. Prodoren notranji sluh razgrne neimaginativen svet, ki je upodobljiv le na

RAZMIŠLJANJA O EKONOMSKI PROPAGANDI NA LJUBLJANSKI TELEVIZIJI

Rajko Šuštaršič

S člankom želimo aktualizirati in problematizirati utemeljenost raziskovalne teme: analiza vrednostnih orientacij v ekonomski propagandi glede na komunikacijski model. Gledanost reklam, njih oceno pri gledalcih ter spontane reakcije gledalcev na tovrstna sporočila imenujemo odmevnost na EP sporočila; to je indikacija najšibkejše točke komunikacijskega polja masovnega medija televizije Ljubljana. V ljubljanskem televizijskem programu so prav reklamne oddaje tiste, ki indicirajo svojo problematičnost z največjo razliko med gledanostjo in oceno teh oddaj pri gledalcih.

Bolj znano ali bolj razširjeno pa je mnenje, da imajo gledalci o reklamah prizanesljivo in splošno pozitivno mnenje. Reklame na televiziji se jim zde koristne, motijo jih le včasih, o številu reklam pa največ gledalcev meni, da jih je na sporedu ravno prav.¹⁾ Kako pridemo do takih, ravno nasprotnih indikacij o istem pojavu?

Do mnenja gledalcev očitno prihajamo na dva povsem različna načina. Ustaljeni način je iskanje mnenj z neposrednimi anketnimi vprašanji. Ta daje boljše, več ali manj konformnejše rezultate, za katere ne moremo reči, da niso plod javnega mnenja. Drugi način je nekoliko bolj zapleten in je v bistvu posredni način merjenja stališč. Ta daje slabše rezultate, (manj ugodne z vidika javnomnenjske večine), vendar menimo, da je zanesljivejši, ker prihaja do manj konformnih, torej globljih, z vidika posameznika bolj premišljenih stališč.

Naj dodamo še naslednje pojasnilo: kadar gledalci odgovarjajo na javnomnenjska vprašanja, jih v izražanju njihovih stališč na neki način utesnjujemo. Gledalce sprašujemo, kaj menijo o reklamah z *neposrednimi* vprašanji o njihovem osebnem odnosu do reklam. Njihovo osebno mnenje je že v postopku spraševanja soočeno predvsem z javnim mnenjem. Ali posamezniki odgovarjajo tako, kot v resnici mislijo, ali tako kot menijo, da od njih pričakujemo, torej konformno? Koliko jih resnično reaktivira vprašanje, ki jim ga zastavljamo v odnosu do drugih zvrsti programa, oddaj? Metodološka vprašanja o veljavnosti in zanesljivosti indikatorjev tu omenjamo le zato, da ilustriramo naše stališče, da so *posredni* indikatorji odnosa do proučevanja problema, v našem primeru do ekonomsko propagandnih sporočil, do reklam, do ekonomske propagande, kot najširšega pojma za proučevanje pojav, tisti, ki jim pripisujemo večji pomen.

Taki posredni indikatorji odmevnosti gledalcev so objavljeni v rednih biltenih Službe za študij programa pri RTV Ljubljana in jih zato ne povzemamo, ampak jih le interpretiramo.²⁾

Navedli bomo le še osnovne metodološke značilnosti indikatorjev:

- Merjenja so od leta 1973 naprej sistematična (dvakrat letno).
- Oddaje, vrsta sporočil, so po gledanosti in oceni primerljive znotraj celotnega televizijskega programa ali sporeda tistega tedna (ko se merjenje izvaja), to je med 100 in 130 posameznimi oddajami.
- Subjektivni odnos gledalcev do posameznih oddaj ali zvrsti je *posredno* izražen v primerjavi z drugimi oddajami, po spremenljivi gledanosti (številu gledalcev), po različnosti ocene oddaj in po številnosti spontanega reagiranja gledalcev na oddaje, ki se jim zde najboljše oziroma najslabše.
- Obstajajo bloki *čistih* EP sporočil, takih, kjer lahko merimo odnos gledalcev do reklam v neprikriti obliki in so na sporedu v *ustaljenih terminih*, kar je še posebej pomembno za oceno gledanosti teh oddaj. To so trije bloki EP oddaj, vrsto let znani po imenih: Mozaik, Cik-cak, 3-2-1. Četrty blok po prvi večerni oddaji, v torek in petek po drugi večerni oddaji, imenovan večerni blok, je manj "čist", ker časovno variira. Še zdaleč pa to ni ves EP program. Le ta je prodrl tako rekoč v celoten program televizije Ljubljana. Obstajajo posebne EP oddaje kot na primer: Moda za vas, Kam in kako na oddih.³⁾ Reklame izpolnjujejo premore in odmore zlasti med športnimi prenosi. Malokdo ve, da je tudi oddaja "Zrno do zrna" EP oddaja. Reklame prodirajo v dnevno-informativne oddaje, poljudnoznanstvene in še posebej kot sponsorirane oddaje v kulturno-umetniški in zabavni spored, preko risank ali z njimi v otroški spored... S tem, ko reklama ne nastopa v svoji čisti obliki, je težje razpoznavna, vendar ne manj učinkovita in ne manj vredna premisleka.

1. Gledanost ekonomsko propagandnih oddaj

EP oddaje sodijo med najbolj gledane oddaje. Uvrščajo se v prvo polovico seznamov po priljubljenosti, natančneje: v drugem in tretjem decilu so propagandne oddaje, ki so na sporedu po Dnevnikih, ti pa so praviloma v prvem decilu. E P oddaja Cik-cak, ki je na sporedu po risanki in pred Dnevnikom, se večinoma uvršča v tretji in četrti decil. Najslabše pa so gledane EP oddaje večernega bloka in EP oddaje Mozaik popoldanskega bloka in še slabše, če so uvrščene v nedeljski opoldanski termin. V tem terminu so uvrščene celo med slabšo polovico oddaj po gledanosti. Po pri-

bližni oceni je število gledalcev, ki spremljajo samo najbolj gledano propagandno oddajo po Dnevniku — pol milijona na dan. Gledanost reklamnih oddaj je od leta 1973 relativno stalna. Povečuje se le absolutno število gledalcev televizije in z njim število gledalcev reklam. V osnovnem odnosu gledalcev do reklam, ki ga opisujemo, torej tudi vnaprej ne moremo pričakovati bistvenih sprememb ob ustaljeni in načrtovani programski politiki.

Gledanost reklam je torej očitno odvisna od gledanosti predhodnih oddaj in oddaj, ki jim sledijo. Je sicer praviloma nižja od povprečja obeh sosednjih oddaj, veččinoma upade za 20 do 40 odstotkov ali za 100 do 200 tisoč gledalcev. Ta ocena je seveda le približen prikaz gledalskih navad v času, ko so na sporedu reklame.

Značilnosti, ki veljajo za gledanje reklam, nam razkriva inercija gledalskih navad.⁴ Gledalci gledajo TV program predvsem v časovnih blokih, ali drugače povedano; gledalci bolj sledijo svojim navadam gledanja kot spremembi vsebine sporeda.

Dejstvo, da del gledalcev preneha gledati televizijski spored, ko so na sporedu reklame (ta tendenca je nekoliko izrazitejša pri gledalcih z visoko in višjo izobrazbo), nam ne kaže, da bi se pasivni odnos do posredovanega sporeda bistveno spremenil v prid vseh osveženih gledalcev. Spomniti se moramo namreč, da je eno in isto EP sporočilo, z rahlimi spremembami ali morda celo brez njih, posredovano brez omejitve s strani medija. O tem odloča predvsem plačnik reklame. V nekaj letih se nekatera sporočila z minimalnimi spremembami ponavljajo sto in še večkrat.

Z vidika EP redakcije in naročnikov je treba reči, da so propagandne oddaje terminsko odlično uvrščene in da so njihova sporočila tista, ki neizbežno zadenejo cilj. Gledalce vseh kategorij bombardirajo z neskončnim in sistematičnim ponavljanjem. Verjetno imajo raziskovalci, ki ugotavljajo, da je gledanje reklam postalo ritual našega časa, kar prav.

Z vidika celotnega komunikacijskega procesa in z vidika informativne funkcije medija (z informativno funkcijo se namreč utemeljujejo reklame kot "seznanjanje gledalcev s proizvodi združenega dela") pa se ne moremo izogniti vprašanju: ali je res potrebno *toliko* ljudi *toliko*⁽⁵⁾ in *tolikokrat* informirati o materialnih proizvodih in uslugah ter njihovih proizvajalcih oziroma nosilcih?

2. Ocenjevanje ekonomske propagandnih oddaj

Povprečne ocene ekonomske propagandnih oddaj se gibljejo v sredini ocenjevalne lestvice od 1 do 5. Gledalci jih v povprečju ocenjujejo kot dobre. Pomembna pa je le njihova primerjava z oceno drugih oddaj. (Uvrstitvijo oddaj).

Po višini ocene pa so le-te praviloma najslabše med vsemi oddajami, ki so na programu ljubljanske televizije. Le redki drugi oddaji se ponesreči, da se prerine med zadnje po oceni. Ta mesta so že, odkar obstajajo

meritve, rezervirana za ekonomsko propagandne oddaje. Če bi opisali rezultate nekoliko bolj podrobno, bi bilo vredno omeniti le, da jih gledalci različnih izobrazbenih kategorij ocenjujejo dokaj enotno in da nekoliko izstopa le kategorija gledalcev z visoko in višjo izobrazbo; ti dajejo tem oddajam še nekoliko nižjo in bolj homogeno (zgoščeno) oceno. To pa je stalna značilnost, ki se kaže pri gledalcih z višjo in visoko izobrazbo, to je, da imajo sploh nekoliko strožja in enotnejša merila pri ocenjevanju oddaj.

3. Kaj gledalce v programu Televizije Ljubljana še posebej moti.

Brez posebnega uvoda lahko povemo, da so reklame, oddaje ekonomske propagande tiste, ki v tem pogledu vodijo; že vrsto let jih največ gledalcev navaja kot motečo sestavino programa. Decembra 1979. leta je bilo takih gledalcev 16 odstotkov.⁽⁶⁾ Od leta 1973 je bilo prvenstvo EP kot najbolj moteče sestavine programa le petkrat prepuščeno drugim zvrstem. Tudi v teh letih pa delež pritožb nad EP ni bistveno upadel. V teh primerih je tudi EP program na drugem mestu po številu omemb, da je moteča sestavina programa. In kaj je v programu ljubljanske televizije gledalce takrat še bolj motilo kot reklame?

— Spomladi leta 1978 je bil spored prenasičen s športom

— Spomladi leta 1977 je bilo očitno nekaj narobe s podnapisi (pri filmih)

— Pozimi leta 1975 so se gledalci jezili zaradi filmskega sporeda (izbora filmov)

— Pozimi leta 1974 pa je gledalce bolj kot EP motila PP (politična propaganda; opisno: politične oddaje, komentarji, prenosi kongresov in sej, preveč govorov in razprav)

— Enako spomladi leta 1973.

Ker so spontane reakcije gledalcev na sestavine programa merjene s klasifikacijo odprtih odgovorov, lahko opišemo, kaj gledalce pri reklamah najbolj moti: Pritožujejo se, da so reklame slabe, neokusne, da jih je preveč, da so vsiljive, da se ponavljajo. Ali lahko kdo dokaže, da se motijo, da nimajo prav? Ali lahko te precej številne reakcije še nadalje ignoriramo, še posebej, ker so to odgovori aktivnejših (najbolj zavzetih anketirancev) gledalcev.

4. Interpretacija odmevnosti na čista ekonomska propagandna sporočila

Dosedanje ugotovitve lahko strnemo v nekaj izstopajočih sklepov. To so oddaje z veliko gledanostjo in najnižjo oceno pri gledalcih. To so oddaje, na katere že vrsto let spontano "alergično" reagira največ kritičnih gledalcev. Danes je že približno pol milijona Slovencev dnevno izpostavljenih delovanju reklame. Le sorazmerno majhen del gledalcev reagira z abstinenco, ko so reklame na sporedu in verjetno ne vsi zaradi zavestnega odpora do njih. Da jih sorazmerno malo reflektira vsiljenost tovrstnih (reklamnih) sporočil,

lahko sklepamo tudi iz podatkov, ki kažejo, da je med prevladujočo množico vendarle večina takih gledalcev, ki reagirajo nanje s povprečno oceno. Za skoraj vse gledalce velja, da reklamne oddaje kratko malo gledajo, ko so le-te na sporedu. Kljub njihovem neskončnemu ponavljanju jih strpno ocenjujejo in jih torej ne motijo. To pa ne pomeni, da jim reklame niso vsiljene. Lahko sklepamo, da so več ali manj nereflektirano izpostavljeni "neskončnemu" ponavljajočemu se vplivu EP sporočil na njihovo zavest in podzavest, še posebej na slednjo.

- Z vidika programske politike TV hiše so reklamne oddaje najboljše uvrščene oddaje vsega sporeda, saj so izjemno gledane, čeprav gledalcem niso pogodu.
- Hkrati pa so gledalcem najbolj vsiljene zaradi njihove tako rekoč neizbežne (ali prisilne) gledanosti (računajoč na gledalske navade gledanja televizije, posebno v elitnih časih).
- Vpliv naročnikov EP storitev na programsko politiko je prevladujoč, vpliv osveščenih gledalcev pa ignoriran.

EP sporočila so terminsko, količinsko in predvsem zaradi neskončnega ponavljanja preplasilana. Ne moremo si namreč privoščiti sklepanja, da so za gledalce EP sporočila zanimiva zaradi svoje vsebinske ali informativne vrednosti. Različno reagiranje občinstva, pasivne večine, ki se udeležuje rituala reklame, in osveščeno manjšine (ki pa je vseeno večina med tistimi, ki spontano kritično reagirajo na program kot celoto), je na videz paradoksalno, tako kot je paradoksalen položaj EP v programu komunikatorja.

Drugačna se nam kaže vloga EP, če na reklame gledamo kot na uresničitev interesov naročnikov s pomočjo EP redakcije TV hiše, in drugačna, če jo gledamo kot uresničitev želja in interesov osveščenih in neosveščenih gledalcev.

5. Ekonomska propaganda z vidika komunikacijskega procesa(7)

Ekonomska propaganda je z vidika komunikacijskega procesa masovno onesnaževanje psihe sodobnega gledalca in ni nič manj nevarna kot onesnaževanje okolja z vidika procesa človekovega obvladovanja narave. Primerjava ni slučajna, saj imata oba fenomena očitno iste korenine. Z vidika institucionalne strukture družbe postajata oba pojava vse bolj pereča vzporedno z ekspanzijo ekonomskega sistema. Preprosteje bi ju označili kot obliko ekspanzije razvijajočega se gospodarstva, njegove težnje po spremembah in podrejanju drugih dejavnosti za vsako ceno.

Pod okriljem vrednote "razvoj" se vodi načelna vojna ali eskalacija za obvladovanje naravnega okolja in tudi za obvladovanje "psihe človeka", eskalacija kot pospešeno oblikovanje posameznikovih motivov, želja, interesov, ciljev, vrednot, ki naj se uresničijo, sprostijo ali zadovoljijo v usmerjeni, torej obvladani porabi. Moderni individuum je predvsem potrošnik in moderna hitro razvijajoča se družba je nujno potrošniška. Vloga

ekonomske propagande v tem procesu je očitna. EP ni le posebnost kapitalistične družbe, kot smo mislili, ampak tudi socialistične. Ljubitelji okolja in občih človekovih vrednot so z vidika nosilcev institucionalnega razvoja smešni in moteči romantiki. V svoji totalitarni funkciji ali tendenci je ekonomska propaganda *težnja* po obvladovanju celotnega še neobvladanega področja človekove dejavnosti, težnja po obvladovanju celotnega še neobvladanega področja človekove zavesti. Reklama, EP sporočilo je ustvarjalec pomena vrednot, vrednostnih orientacij, smisla človekovega življenja v zavesti človeka kot potrošnika; ker pa človek ni le potrošnik, je to tudi njena omejitev, omejitev EP v njeni totalitaristični tendenci.

Ta ekskurz je bil potreben, da nam ne bi pripisali podcenjevanja moči, ki jo ima ekonomska propaganda kot pojav današnjega časa. Sicer pa skušamo v tem poglavju povzeti dve skrajni stališči, ki ju do ekonomske propagande zavzemajo njeni najvneteji zagovorniki in nasprotniki.

Za prve je ekonomska propaganda predvsem nujna vzpodbuda potrošnje in razvoja gospodarstva in s tem nepogrešljiva sestavina "novega gospodarskega reda". Tega stališča skoraj nihče ne zanika, je tako rekoč samoumevno in je tudi rezultat *samoutemeljevanja* ekonomske propagande kot dejavnosti znotraj ekonomskega sistema.

Za druge pa je ekonomska propaganda predvsem onesnaževanje psihe današnjega človeka, sredstvo za njegovo pohabljanje na "enodimenzionalnega človeka", potrošnika. To stališče ni priljubljeno, ne bi ga bilo treba niti omenjati, najraje bi ga označili za neutemeljeno, nerealno, emocionalno nabito, skratka, negativno razpoloženje do reklam, če že ne kar do "družbene stvarnosti".

Naša analiza (8) naj bi osvetlila razumske prvine zavračanja ekonomske propagande glede vrednot v njenih sporočilih. S tega vidika je en sam skupni imenovalec: ekonomska propaganda je *razvrednotenje vrednot*.

Kaj pa je tisto, kar predpostavljamo, da je nevarno onesnaževanje psihe gledalcev v ekonomsko propagandnih sporočilih, vsaj z vidika uporabljenih ali bolje zlorabljenih vrednot v njih, pa skušamo ugotoviti z analizo vrednostnih orientacij v EP. Za sedaj si dovoljujemo trditev, da odmevnost gledalcev na EP sporočilo indicira njihovo problematičnost v masovnem mediju, ki ni deklarirana za komercialni medij. EP sporočila so najšibkejši člen v komunikacijskem poslanstvu medija tudi s stališča teoretske refleksije. Z vidika komunikacijskega procesa v kateremkoli masovnem mediju opravljajo svoje družbeno ekonomsko poslanstvo, vendar ne kot zaželen del sporeda ali zaželena zvrst sporočil, ampak kot tista, ki so gledalcem vsiljena, ki visijo na ostalem programu ali ga parazitirajo, v "najboljšem primeru" že sponzorirajo (gledalcem velikodušno omogočajo drugi, privlačnejši del sporeda). Kot taka so EP sporočila tujek v komunikacijskem procesu vsakega masivnega medija, vendar le takega, ki se ga EP še ni v

celoti polastila.

6. Informacija o nadaljnjem poteku raziskave.

Težišče (raziskave)

Težišče (raziskave) analize je na osvetlitvi vrednostnega sistema ali strukture vrednot EP v razmerju do širšega socialnega vrednostnega sistema. Ne morejo namreč obstajati:

- le neke posamezne vrednote, ki se slučajno aktualizirajo v posameznih EP sporočilih
- le neki svojski in neodvisni vrednostni sistemi, ki utemeljujejo ekonomsko propagando.
- konstrukcija hevrističnega modela je torej osrednje težišče analize, ki skuša rekonstruirati strukturo vrednot v EP v soodvisnosti do vidikov širših družbenih vrednostnih sistemov.

Splošna hipoteza ali hipotetični pristop pa je naslednji:

Dva vidika sta bistvenega pomena za razjasnitev vrednostne strukture EP:

- vidik diferencirane potrošnje, torej socialno stratifikacijski vidik vrednostnega sistema ali struktura vrednot z vidika socialne stratifikacije
- vidik gospodarskega (ekonomskega) razvoja (ali ekspanzije); torej vidik institucionalne legitimite

ali struktura vrednot z vidika institucionalne strukture.

S tem je raziskovalni problem po našem mnenju opredeljen in utemeljen.

Če se vrnemo na problem ekonomske propagande na primeru masovnega medija TV Ljubljana, si moramo zastaviti vprašanje: Ali je cena 20% celotnega dohodka institucije, ki jo plačujejo naročniki EP (gospodarske in uslužnostne institucije) v primerjavi z 80% dohodka, ki ga plačujejo TV naročniki sami, dovolj velika za izrabo najboljših časovnih terminov? Delež EP po obsegu že skoraj dosega komercialne TV hiše, torej take, ki se pretežno financirajo z dohodkom od reklam.

Mnenja o upravičenosti cen za EP storitve so verjetno precej različna. Sedaj je kot samoumevno razširjeno mnenje, da EP, naročniki EP storitev in EP redakcija znotraj TV Ljubljana z 20% dohodka bistveno prispevajo k financiranju celotnega programa televizije.

Drugo mnenje, ki ni tako razširjeno, pa je, da naročniki, ki financirajo program TV — z 80%, z naročnino sofinancirajo tudi ekonomsko propagando.

Bolj bistvena pa je različnost stališč do vsebine programa. Radikalno se bomo morali soočiti z vprašanjem komercialne oziroma nekomercialne televizije, komercialnih oziroma nekomercialnih programov. Kompromis ni možen!

1 Primer odnosa gledalcev do reklam je vzet iz raziskave: Lado Pohar "Nekateri vidiki EP oddaj na TV", septembra 1978, Služba za študij programa, RTV Ljubljana.

2 Barometri gledanja televizije, Služba za študij programa, RTV Ljubljana.

3 Sodobna oprema prostorov, S TV kamero po kolektivih, Oddaje o uporabnosti izdelkov, Avtomobilistična EP oddaja, Naredi si sam, Kozmetični nasveti, Sejemske oddaje.

4 O tem obstajajo natančnejši podatki v raziskavah: Stane Obranovič, Konzumacija programov, Služba za študij programa, RTV Ljubljana; Nuša Ferligoj, Peter Monetti, Razvrščanje TV oddaj v skupine", Služba za študij programov, RTV Ljubljana.

5 Informativna vrednost EP sporočila je zelo revna, saj ne vsebuje ravno osnovnih informacij o artiklu, to je cene in

njegove uporabe vrednosti v primerjavi z drugimi sorodnimi artikli.

6 16 % je vodilna kategorija po deležu gledalcev med vsemi anketiranimi, torej tistimi, ki odgovarjajo na tako imenovano odprto vprašanje, 4 % anketiranih ne gleda televizije. 13 % anketiranih ni odgovorilo na odprti vprašanj, ta delež je v zadnjih letih zelo nihal, sicer pa je bil večinoma zelo nizek % anketiranih, ki na vprašanje odprtega tipa ne odgovarjajo, 27 % anketiranih se je opredelilo za izpisano tako imenovano izločilno modaliteto "nič jih ne moti".

7 Trditve presegajo doseg interpretacije, ki temelji le na priobčenih empiričnih podatkih in so s tega vidika navadne. Izvedene so iz reflektiranja problema EP kot fenomena v celotnem komunikacijskem procesu. S tem pa nas problem vodi v trditev, ki je groba obtožba ekonomske propagande.

8 Analiza vrednostnih orientacij v ekonomski propagandi.

MOJE RAZISKAVE 1953—79 (Nadaljevanje iz št. 190—191)

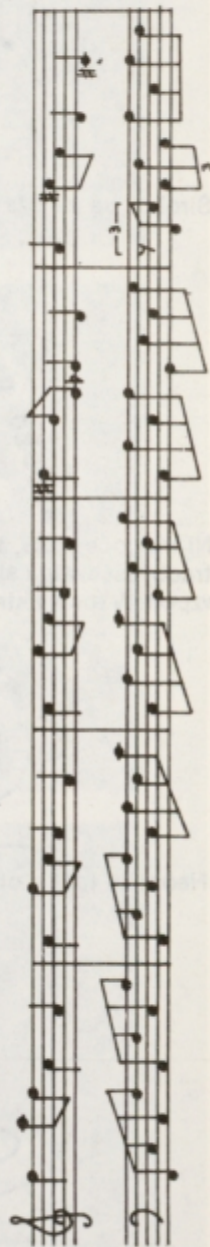
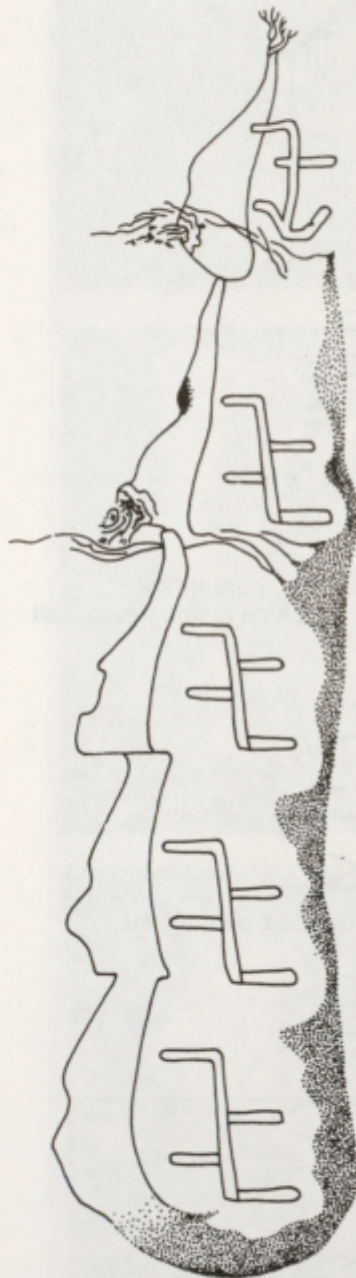
Vladan Radovanović

Osrednje

Poleg izraza "polimedialno", ki je označeval zlitje medijev in bil bližji multi-mediju kakor mixed-mediju sem leta 1957 uvedel tudi izraz "osrednje", ki je v svojem ožjem smislu soroden s Highinsovim intermedialnim. Intermedialno, preprosto vzeto, predstavlja skupaj z mixed-medijem in multi-medijem sistem interakcije med umetnostjo in znanostjo, medtem ko je v pomenu, ki mu ga pripisuje Highins "medij med mediji". Osrednje je označevalo vrsto idej, ki so nastale med obstoječimi mediji, a oddaljene od teh in ne da bi izražale katero od njih popolnoma. Za osrednje bodisi da medija ni (doživetja pedsna) ali pa se nahaja med mediji (sem sodijo dela imenovana "prevajanja", katerih ideja je v preseku medsebojno primerljivih lastnosti dveh ali več medijev). Kljub temu, da je šlo v obeh primerih za idejo, pri kateri medija ni bilo, ali pa ni bilo važno, če je kakšen določen medij bil uporabljen, se je postavljalo tudi vprašanje medija samega.

Prevajanja

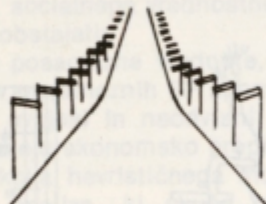
Prve povode za razmišljanje o *prevajanju* sem našel v sanjah, zgručulih in *Preludiju v F*. V srednjem se postopoma, skozi ponavljanje določene fraze, priti-hotapi "kvarež". Vzor za preludij ni bila zvočna ideja, pač pa zamišljena členasta oblika zožena proti enemu koncu. Členki, ki so skrajaj gladki, preidejo v spokane, sklane, iz njih izpada nekakšna mrvasta snov in trava. Zvok verjetno ni bil najprimernejši medij za utelešenje zamišljene oblike, ampak, zdelo se mi je, da tudi kak material v prostoru ne bi v celoti ustrezal pravi naravi ideje. Ta bi mogla biti tudi to, pa ne samo to. Ta, prav-zaprav, ni bila primerna na nastopanje izključno v enem mediju. Zato sem se odločil, da gre za idejo intermedialnega kova, rojeno tam, kjer imajo skupen prostor različne oblike nastopanja idej in različni mediji. "Ona je doživetje sheme, načrta, ker je bila v času pred nastopanjem prisotna samo kot nekaj, kar se zožuje in kar se postopoma kvari... Doživeta shema je "kakor doma" samo v zamisli, z vsako fakturo (medijem) se bolj ali manj prevaja (esej *O prevajanju*). Težko je reči, ali je ta "shema" bližja predstavi ali pojmu in ali je svojevrstna mešanica enega in drugega. Vendar pa, četudi je težje določljiva, četudi ni ustreznega izraza zanjo, to ne pomeni, da notranje zrenje ne razlikuje te



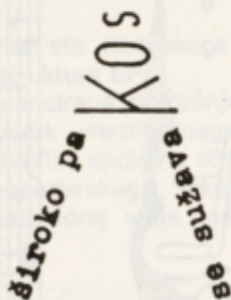
Preludij v F, 1955

ISKANJE BESED

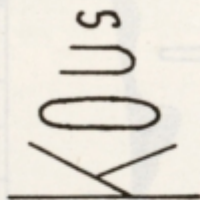
Iščem besedo za bulvar z lučmi, ki se vzpenja



Široko, pa se oža in vzpenja



Ni mogoče KOS, to je že ptica, del in kontraobveščevalna služba. Treba pa je upoštevati tudi vzpon. Vzpon ustreza Uju



Neonske luči z obeh strani so pomnoženi T



To spominja na Erika Koutsa, a naj ostane.

Koutts, 1957

sheme od drugih vsebin zavesti. Vendar je potrebno razlikovati medije izrazljive v različnih medijih, pa v nobenem ne najbolj ustrezno, od drugih (zgručali), ki jih ni mogoče izraziti z nobenim medijem posebej, pa jih lahko označimo samo približno s sporočili zasnovanimi v različnih medijih. Prvim medidejam, ki jih je mogoče odvesti k različnim medijem, so sorodne tudi tiste, do katerih opredmetenja z različnimi sredstvi pridemo skoraj istočasno.

Verbo-gestualno

V delih *Fijotanbl* in *Geste in besede* sta idioma, ki se hkratio formirata, *beseda in gib*. Četudi pri tem medideja ne nastane prva, je pojmljiva kot medianta obeh odlivov. Medideja očrtuje uvidenje skupnega. Skupno je mogoče pokazati, samo pa ni medideja, ker je kazanje spet na nek način izražanje, ki se zaradi tega pojavlja kot tretji posrednik.

V nekaterih primerih je moč izhajati od danega, ki izziva k prevajanju in ki je v takšnem primeru prvotnost. To je lahko beseda, prizor ali kaj drugega (*Koutts, Dnevi v tednu*). Pri manj razločljivih prevajanjih nekaterih besed sploh ni mogoče pričakovati očitvene ekvivalentnosti členov prevajanja, ker je to skrajno subjektivno. Toda, ne glede na stopnjo intersubjektivnosti veljavnosti prevajanja, je zmeraj v njem tudi parnost, katere očitvidnost je večja, kadar je tudi čas skupni element za člene para, na primer, vrsta zvokov in vrsta likov (*Geste in besede*).

Improvizacije in tok zavesti

V okviru *improvizacij* in *zapisovanja toka zavesti* je Šaranje pa tudi prvi izdelek te vrste *Nalivka in balkon* (1954) stikano iz psihološko naključnih, avtomatskih gest in reagiranja nanje. Na navržene madeže in splete se navezujejo asociacije z drugimi črtami in se zapisujejo spremljajoče misli. To delo se prebija do višjih načrtov. Poleg fiktivnega načrta zgodbe, je poudarjen tudi načrt "papirja" in "tistega, ki piše", se pravi, načrta resničnosti.

Nasproti tem in podobnim delom, ki so snovno bogati in ki od nadrealizma prevzemajo avtomatizem, *Cvetlični lonček in dekle*, *Michelova skodelica* in še nekatera, so dognana do skrajnosti. V njihovi dvodelnosti, oziroma v dvoprinski postavki so opazne nekatere oznake minimalizma. Te prvine poudarjajo le manjše spremembe postavljene bodisi u posebne časne celice — isti predmet v dveh fazah — bodisi v isto celico — dva predmeta v isti fazi.

Projekti dogodkov, predlogi za početja in *Delanje svojega telesa* se pridružujejo prizadevanjem po preamknitvi meja umetnosti in njihovih medijev nasproti manifestacijam življenja in nasproti samoopazovanju.

Delanje svojega telesa

V tem delu je na poseben način upeljeno tudi telo, tj. občutek lastne telesnosti. Telesnost, čutenje telesa in čutenje sebe so izhodišča pri različnih skupinah del. Ta občutja sodijo med skušnje, ki jih je treba doživljati kot prvič in ki morajo biti nerazumljiva, da bi jih lahko razumeli. Stanje, v katerem pojmuje, kako to, da smo v telesu, je začetek odkrivanja telesnosti. Vendar se pri podobnih skušnjah ne ustavljamo pri iskanju načina izraza. Besedni opis bi to nalogo lahko opravil na ta način, da bi obenem dojemal tudi nedopovedljivost iste skušnje. Opis bi bil bolj v tej skušnji, kakor pa sam po sebi. Obdelava telesnosti s prizadevanjem po projekciji nje same, skorajda uteleša to nedopovedljivost. Za ponovno delanje svojega telesa, ki sem ga skušal prenesti z različnimi mediji, dejansko ni nobenega medija. Tisti, ki sem jih uporabil, so neuspešno zamenjali neobstoječe — kar so prav tako skušali sporočati. Poleg telesa kot umetniškega sredstva, je telo tudi naše lastno sredstvo, ki si (pogojno) edino lahko privoščiti potreben občutek. Prvi smisel upošteva opazovanje tujega telesa in podatke o njem, drugi pa privabljenega opazovavca, oziroma čutenje telesa. Opisi in predmeti, ki zastopajo poudarjene prvine čutenja telesa, glede na to, da so označujoči, nimajo moči priklicati označeno, če to čutenje ni bilo skustveno; v skrajnem primeru usmerjajo k umevanju tega čutenja, ne da bi ga povzročali.

Sorodnost druge skupine projektov s telesno umetnostjo je v obračanju k telesu kot gradivu za uresničitev dela in v tem, da subjekt postane deloma objekt. Toda subjekt postane pri tem bolj lasten objekt, ker pri tem ni objekt za druge, saj gre bolj za čutenje telesa kot za njegovo vidnost. Pripisovanje večjega pomena doživetju predlagane skušnje z lastnim telesom in ne opazovanju nekoga, ki to skušnjo pridobiva, pelje k monokomunikativnosti. Izhodiščna točka je sicer pobuda za ponovno delanje lastnega telesa in čutenja mojstva, pa ne v smislu delanja skulpture, pač pa delanja nečesa, kar čutimo kot svoje. Ker je ta pobuda v tautološkem razmerju do že obstoječih čutenj telesa, preostane samo še to, da to razmerje analogiziramo s pomočjo danih podatkov — teksta in predmeta — v sodelovanju z nekom. To analogiziranje je skrajno nepopolno — predmeti se dotikajo samo posamičnih "točk" čutenja sebe, ki ga je treba "vnovič ustvariti" (stiskanje čeljusti, trenje podplatov...).

DELANJE SVOJEGA TELESA

Tisto v meni, kar svoje telo prenaša nepripadajoče, je dobilo čudno željo: narediti svojo meseno posodo. Čudno — kajti posodo ima narejeno in v njegovi želji ni omenjeno, da bi bilo to treba uničiti in zgraditi novo, pač pa že narejeno narejati. Zdi se, da izhaja želja iz sveta, ki je le toliko v svojstvu s telesom, kolikor ga čuti kot neprimerne in vznemirjajočega zaradi njegovega takšnega videza, z rokami in



glov



plias



zi

oz
rasp



uz
rasp



dir



Geste in besede, 1957

nogami, ki štrlijo. Gradit hoče na področju povsem drugačnem od sebe, v okviru otipljivega, telesnega, istorodnega. Ampak nesreča je v tem, da je to otipljivo, ki ga želja hoče gradit, ravno sam posrednik.

Želji bi pravzaprav ustrezalo to, da bi se dogodilo nasprotno od tistega, kar se je. Namreč, želja se je vnela v telesu, a si želi, da bi nastala pred telesom in da bi ga gradila ped za pedjo. Kar si želja zdaj želi, se je telesu že dogodilo, tako da o tem ni ničesar vedelo, ker se je dojemajoče v njem šele pozneje vnelo. Popustljivost želje zaradi neizpolnjenosti zelenega se je izkazala v pristajanju vsaj na preoblikovanje telesa, kakršno je, v nekaj drugega, na modeliranje podobno tistemu, kar počno roke z voščeno figuro. Pa kaj pomaga popuščenje zahteve, ko ni izpolnjivo niti tisto, na čemer se je želja zadržala.

Četudi je neizvedljivo dobesedno ustreči želji po ponovnem delanju svojega telesa, ta kljub temu ostaja kot glad, tu nekje za čeljustjo. Samo eno lahko storim. Podvojil bom svoje telo z vrsto podatkov o njem samem, o tem, kako se mi kažejo dotiki njegovih sosednjih delov: podplata s podplatom, stopala z meči, podplata z golenico, dlani s stranico postelje, čeljusti s čeljustjo, nohta s čelom...

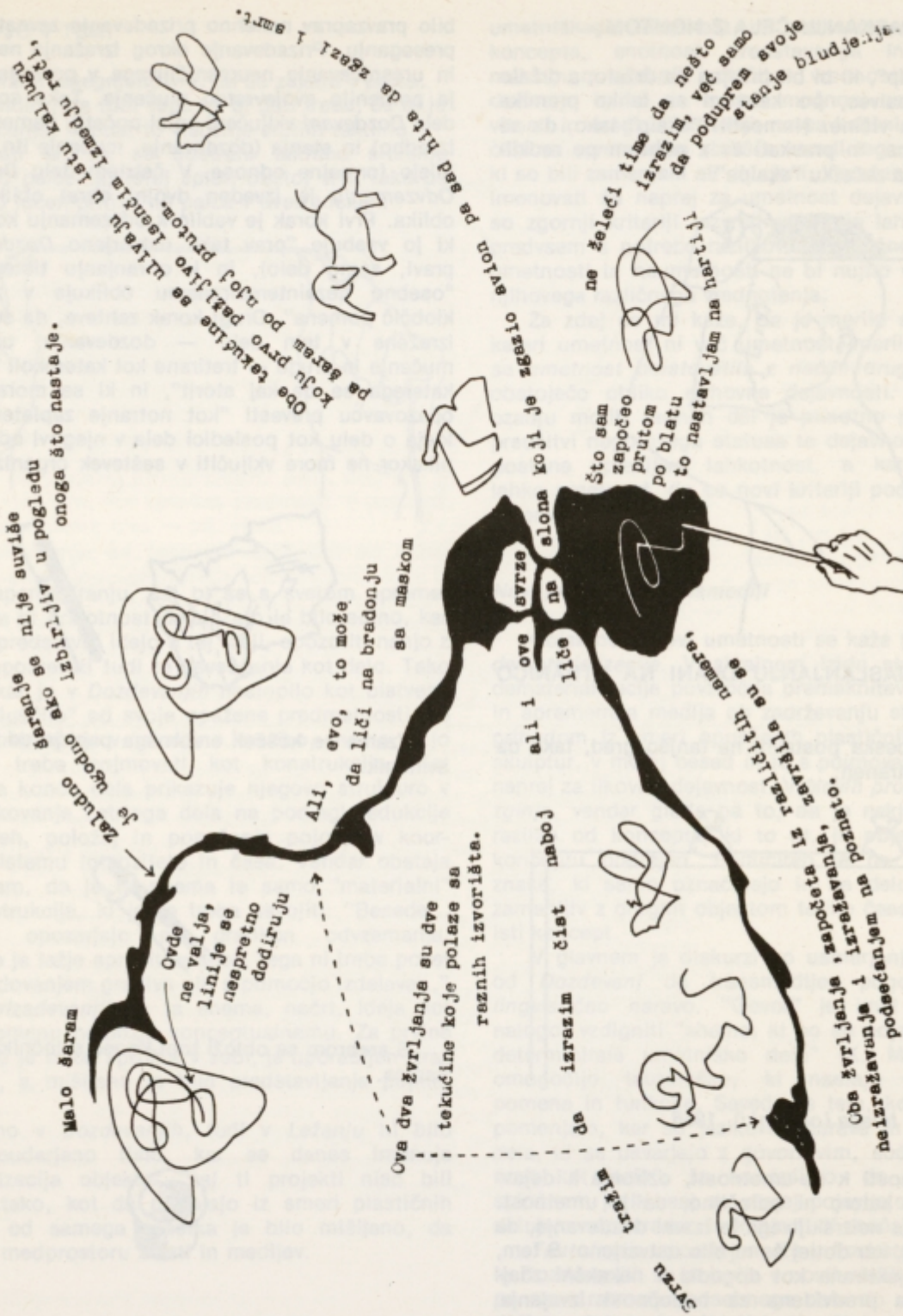
Projekti počenjanja, vaje

Projekti počenjanja so predvidevali izvajanje "akcije" ali pa so predstavljali zapis njene izvedbe. Sama "počenjanja" so bila v glavnem "sobnega" značaja, brez socialnih implikacij kot fluxus, brez destrukcij kot happening. Če že ni šlo za prizadevanje, da bi sodili k umetnosti, tudi ni šlo za to, da bi bili anti-umetnost. Projekt kot predlog tukaj ni niti poročilo o izvršenem niti izpeljava predloženega niti zagotovilo njegove izvedbe sploh. V toliko je projekt načrt za nekaj, kar bo delo šele po izvedbi, ki pa vendarle ni obvezna, v kolikor se pojem dela maje. Medtem ko je resničnost projekta za počenjanje v opozarjanju na nekaj, kar lahko ostane zgolj možnost, pa bi bilo za *vaje* pomembno, da se opisano zares izvede in doživi.

V istih delih so obravnavani tudi nekateri osnovni pogoji obstoja medija — čas in resničnost — ne pa še tudi sam medij. Četudi *Predlogi za početje* razen projekta obsežejo tudi sodelavca-opazovavca in njegovo akcijo, prihaja pri tem v bistvu do izginjanja objekta: predlog vsebovan v projektu ni tudi sam objekt in predloženega tudi ni treba izvesti, saj projekt zadostno pojasnjuje idejo in je njena izvedba odvečna. V kolikor kljub temu prevlada mnenje, da projekt v tem primeru postane objekt, je ta izvedba projekta v spoznavanju ideje. Za *Predloge* je estetski videz postranski; oblikovanje pojma-predstave o intendantem ni le predpogoj ampak cilj. Vendar je zame prav tako sprejemljivo, da je estetsko zdaj v tem, kar je zunaj videza.

Dozorevanja

Dozdevanja so bila za moje nadaljnje delo pomembna, ker se mi je "zdelo", da se gibljejo od



Malo šaram
 je zaludno šaranje ako se nije suviše izražavalo u pogledu onoga što nastaje.

Ovde ne valja, linije se nespretno dodiruju

Ali, evo, to može da liči na bračdonju sa maskom

Ova dva žvrljanja su dve tekućine koje polaze sa raznih izvorišta.

Što sam započeo prutom po blatu to nastavljam na kartici

Što sam započeo prutom po blatu to nastavljam na kartici

Ova dva žvrljanja, započeta iz različitih namera, neizražavanja i izražavanja, završila su se podsećanjem na poznato.

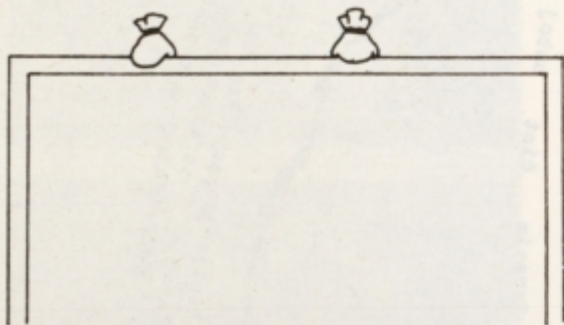
PODATEK O PRASKANJU ČELA Z NOHTOM

Izdelati "skalp", ki bi bil pritrjen na držalo, a držalo nasajeno na nosivec, po katerem se lahko premika zaradi določanja višine. Namestiti "skalp" tako, da se ne dotika temena, in praskati se z nohtom po redkih umetnih laseh na začetku "skalpa".



PODATEK O NASLANJANJU DLANI NA STRANICO POSTELJE

Dve vrečki peska postaviti na tanjšo gred, tako da visita na obeh straneh:



Delanje svojega telesa (odlomki), 1956

zavestne umetnosti k ne-umetnosti, oziroma k dejavnosti duha, za katero ni odločilno, da je umetnost. Poskus izražanja neizrekljivega je izzval dozdevanje, da je nastalo nekaj, kar dotlej še ni bilo ustvarjeno. S tem, da so bila projektirana kot dogodki v nekakšni zdajšnjosti, so bila predvidena za bodočnost izvajanja, spričo katere bo zdajšnjost projektirana postala preteklost. Vendar je tudi ta premislek časne "zmote" — najsi je v obliki traktata ali skice mogočega dialoga z navzočimi — skupaj s premislekom celotnega dela pripeljan v delo. Predvidevanje mogočega dialoga s prisotnimi je

bilo pravzaprav nenehno prizadevanje zavesti po samopreseganju. Prizadevanje okrog izražanja neizrekljivega in uresničevanje neuresničljivega v preseganju zavesti je pomenilo svojevrstno mučenje. Tako so v prva tri dela *Dozdevanj* vključeni opisi početij, namenov (doseči izvedbo) in stanja (dozdevanje, mučenje itn.), ki pogojujejo formalne odnose. V četrtem delu *Dozdevanj*, v *Odvzemanju* je izveden dvojni obrat oblik, ideja — oblika. Prvi korak je vabilo k odvzemanju konkretnosti, ki jo vsebuje "prav tako ustvarjeno *Dozdevanje*" (se pravi, samo delo), in k ohranjanju tistega, kar se "osebno nezainteresiranemu oblikuje v zavesti kot klobčič pomena". Drugi korak zahteva, da so vse ideje, izražene v tem delu — dozdevanje, ustvarjenost, mučenje in druge — tretirane kot katerokoli "gradivo, iz katerega se da kaj storiti", in ki se mora v bravcu-opazovavcu prevesti "kot notranje zapletena oblika". Ideja o delu kot posledici dela v njegovi odsotnosti se nikakor ne more vključiti v seštevek organiziranih data



Vzame se košček srebrnega papirja od čokolade in svinčnik.



S srebrom se obloži topi konec svinčnika. Naredi se kapica.



Kapica se sname, vzame se med kazalec in palec — in zmčka. Kako se dligen!

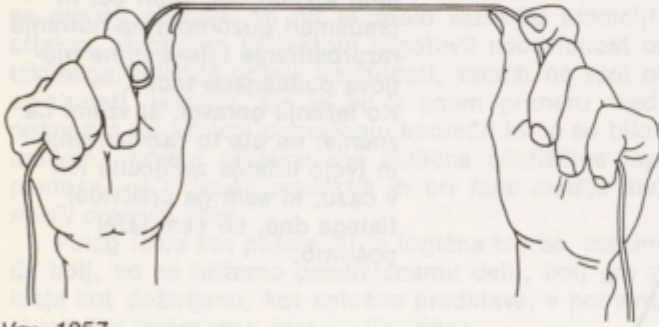
Vzame se, 1957

VAJA Z VRVJO V TEMI

V temi držim zategnjeno vrv, da se zajeda v palca.

Vrvi ne vidim, pa tudi tega ne bi bilo treba, da bi jo čutil kot vlečenje. Vendar to vlečenje slutim taktilno.

Prizadevati si, da se odstrani taktilno slutenje vlečenja med palcema, torej sploh obstoj vrvi, tako da ostane samo ločen pritisk na palca v dveh točkah.



Vrv, 1957

ponujenih apercepiranju, saj bi se s svetom spremenila, postala bi prisotnost dela. Zato je bilo edino, kar se je dalo, predstaviti idejo o tej ideji, opozoriti nanjo z namenom upoštevati tudi to osveščanje kot delo. Tako se je vse, kar je v *Dozdevanjih* nastopilo kot bistvena lastnost, "zluščilo" od svoje opažene predmetnosti, se na koncu abstrahiralo v nekakšno izvedbo, shema, ki jo je v sebi treba pojmovati kot konstrukcijo. Kot priložena na koncu dela prikazuje njegovo strukturo v celoti, oblikovanje četrtega dela na podlagi redukcije prejšnjih treh, položaj in ponašanje pojmov v koordinatnem sistemu intenzitete in časa. Vendar obstaja zavest o tem, da je ta shema le samo "materialni" prikaz konstrukcije, ki jo je treba usvojiti: "Besede... nezadostno opozarjajo na grafikon odvzemanja. Odvzemanje je lažje sprožiti v sebi. Tega ni treba počet niti s posredovanjem gradiva niti s pomočjo izdelave..."

Že v *Prizadevanjih* je ta shema, načrt, ideja kot delo, po pomenu najbližja konceptualnemu. Za prvine sheme, ki jo je treba sprožiti v sebi, je uporabljen izraz "predstava", a mišljeno je bilo predstavljanje pojma, hipotipozis.

Ne samo v *Dozdevanjih*, tudi v *Ležanju* ni bilo posebej poudarjeno tisto, kar se danes imenuje "dematerializacija objekta", saj ti projekti niso bili razumljeni tako, kot da prihajajo iz smeri plastičnih umetnosti, od samega začetka je bilo mišljeno, da nastajajo u medprostoru zvrsti in medijev.

Sprememba odnosa do umetnosti

Od *Dozdevanj* do transmedijev se bistveno spreminja tudi stališče do umetnosti in sicer tam, kjer odpadejo kriteriji, ki so podlaga prejšnjemu stališču do

umetniškega: enotnost in enakovrednost objekta in koncepta, enotnost predstavnega in pojmovnega, maksimum osebnih odločitev, vrednosti utemeljene na doživetju in ne na trditvi, možnost estetskega, celovitosti in drugi. Ti kriteriji, ne pa kakšni drugi, so odločilni za spremembo stališča zaradi tega, ker so to tisti, ki so bili zamenjani ali ukinjeni. Vprašanje o umetnosti, imenovati še naprej za umetnost dejavnost, pri kateri so zgornji kriteriji razvrednoteni, je lahko spodbujeno predvsem s potrebo razlikovanja. Možnost razlikovanja umetnosti in neumetnosti ne bi nujno vključevala tudi njihovega različnega vrednotenja.

Za zdaj se mi kaže, da je merilo spremembe, po kateri umetnost ni več umetnost, merilo, s katerim bi se umetnost poistovetila z nečim drugim, z neko že obstoječo obliko duhovne dejavnosti. V teoretičnem ozadju mojih zadnjih del je prisotno prizadevanje po preučitvi negotovega statusa te dejavnosti, po tem, da postane vprašljiva lahkotnost, s katero je karkoli lahko umetnost, da so novi kriteriji podvrženi kritiki in spremembi.

Novi projekti in transmediji

Objektno v novi umetnosti se kaže pod znamenjem dematerializacije. V skrajnem izidu sta zmedo glede dematerializacije povzročila premaknitev pojma objekta in sprememba medija ob zadrževanju starega imena: s prihodom iz smeri opuščeni plastičnih tvorb, slik in skulptur, v medij besed in to s pojmovanjem, da gre še naprej za likovno dejavnost. V *Novih projektih objekt ne zginja*, vendar glede na to, da je nekje zamenljiv, za razliko od koncepta, ki to ni, je objekt na ta način konceptu podrejen. Reduciran je na konvencionalne znake, ki samo označujejo in ne delujejo, objekt je zamenljiv z drugim objektom toliko časa, dokler zadeva isti koncept.

V glavnem je diskurzivno usmerjanje nekaterih del od *Dozdevanj* do transmedijev pogojevalo njihovo lingvistično naravo. "Govor" je imel tudi tukaj za nalogo, vzdigniti "sheme, ki so se pojavile zato, da bi determinirale umetniško delo" (K. Mille) in ki naj omogočijo tautološko, ki nastaja s pokrivanjem pomena in funkcije. Seveda, s tem, ko njihove prvine pomenjajo, ker so jezikovne narave in ker tudi sama dela, ki se ukvarjajo z govorljivim, sodijo pod "umetnost kot jezik", še ne trdimo, da je umetnost v splošnem jezik, saj se v njej pojavljajo tudi prvine, ki delujejo neposredno in imajo tudi značaj dejstev.

Tautologija uporabljena že v *Portretu-predelu* (1954) in *Dozdevanjih* se pojavlja v novih delih kot enota dela, pa ne v razmerju posebnega dela do umetnosti, ne v definiranju umetnosti z izjavljanjem, da "poseben svet umetnosti je umetnost" (J. Kosut).

Medtem ko tautološki sistemi obsegajo tudi lastne definicije simbolov, je umetniško delo tautologija le takrat, kadar so vse definicije zajete v delu, kar je

moje prenašanje položaja
telesa nekega dne
novembra 57

Ležim poševno, zelo Jaz.
Čevlji s težo visijo čez
rob postelje. Mehko se
prislanja mišica leve roke ob
bok, medtem ko zglob pesti
močneje pritiska v mehko. V
tilniku zanos in drhtenje
mraka.

Postavlil bom obeležje prena-
šanja tega položaja telesa,
ker ga je nemogoče izraziti.
Pravzaprav niti ne želim izra-
ziti položaja telesa z besedami,
pač pa ga dobesedno prenašam v
prostor, tako da je vsakomur
dostopno. Svoje položajnosti
ne želim utelesit v drugoraz-
rednem materialu, pač pa, da
jo ustvarim iz samega občutka
položaja, kar je prav tako ne-
mogoče, kot izraziti jo.
Zato bom postavil spome-
nik temu čutenju položaja,
da bi se ga sam spominjal.

spomenik položaju



Mogoče se zdi, da skušam
vsaj z besedami in plastiko napo-
vedat čutenje tega položaja. Toda
ne: plastični znak (izrezana fi-
gura) zgolj opozarja na vnanjo
držo telesa in besede zgolj izra-
žajo lomljenje ob neizrekljivem in
nemožnem. Nimam namena iz spomeni-
ka doživetja nekega položaja tele-
sa narediti kakršenkoli umetniški
predmet, ne iz samega doživetja
kakršnokoli zgodbo. Vendar, če ob-
čutka tega položaja ni mogoče udeja-
nit zunaj sebe in ga narediti dos-
topnega drugemu, lahko drugega usme-
rim k temu položaju, ki mu bo mogoče
vzbudil soroden občutek.

Tako razen tega, da mene spominja,
usmerja spomenik tudi drugega, v
kakšen položaj se naj postavi in na
katera področja dotika in notranjega
razprostiranja naj se osredotoči.

tvoje čutenje istega
položaja tega (prihodnjega)
dne

(Potem ko
ime in priimek

vse to sliši in prebere, mu
povem:)

Vlezi se in namesti se po navo-
dilih spomenika, zapri oči in
preusmeri pozornost na notranje
razprostiranje telesa in na nje-
gove poudarjene točke.

Ko ležanje opraviš, si vzemi na
znanje, da sta to razkazovanje
in tvoje ležanje zaključila lok
v času, ki sem ga predvidel
tistega dne, ko sem ležal
poševno.

ta praznina je prostor na

čutenje položaja

ki gre od mojega

položaja

čez spomenik

kateraga se moraš ozreti

do tvojega čutenja
ko boš mislil na lok

redkost. Širitev tautološkega na definicijo umetnosti prinaša še večje težave. Konotacija izraza "umetnost" se je skozi zgodovino spreminjala, ne pa tudi zamenjavala z drugo. Do te menjave pa pridemo že z definicijo, da je "umetnost definicija umetnosti". Ker umetnost to nikoli ni bila, se izraz "umetnost" v tej definiciji ne nanaša na umetnost, pa definicija govori le o tem, da je narava "nečemu" lastna definicija, ne pa tudi umetnost. Zaradi dubioznosti podobnih operacij, ki so se precej razširile, se mi je zdelo važnejše utemeljiti pristop, ki bi tem projektom zagotovil neodvisnost od takšnega določila pojma umetnosti, vendar ne tudi od umetnosti nasploh. Če je bil v enem primeru medij neopazen pri svojem prenašanju sporočil in če so bile v drugem primeru obravnavane različne okoliščine tega prenosa, pa v *Novih projektih* in pri *tape mediju* sam medij prenaša sebe.

Poleg *ideje kot pojma*, ki je logična tvorba, menim, da bolj, ko se bližamo posamičnemu delu, bolj gre za ideje kot doživljeno, kot splošne predstave, v pomenu, ki je blizu izvornemu: idea — lik, videz.

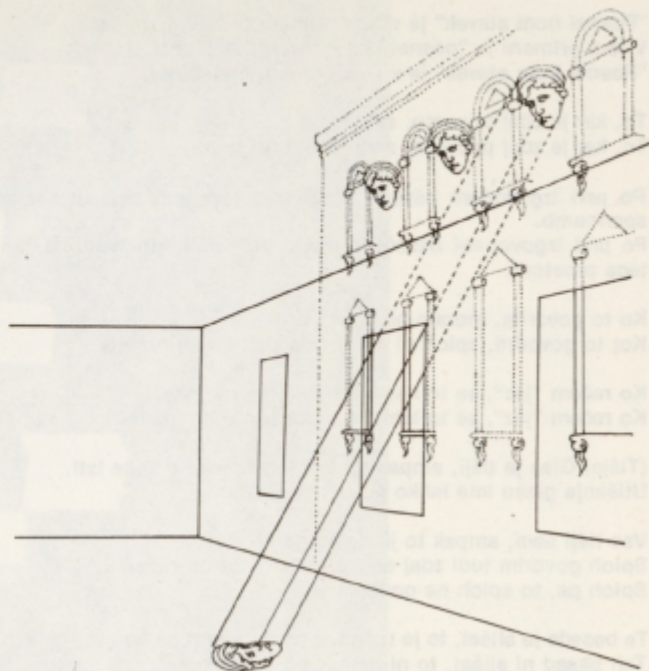
Samoopazovanje se tako pri *tape* kot pri *paper mediju* dogaja na kraju splošnega konstituiranja dela in medija. Poslušanje zvočno-semantične predloge v času in prostoru rabi za posredovanje lastnega osveščanja o poslušanju, času in prostoru. To osveščanje je tudi sprevidenje pogosto spregledane resničnosti teh "zdaj" in "tu", ki z ekvivalentnimi slušno-semantičnimi sredstvi ustvarjajo potrebna razmerja in funkcionirajo v okviru dela kot sistema.

Pri transmedijih gre predvsem za depersonalizacijo umetniške zvrsti. Umetniška zvrst povezana z določenim medijem je lahko opuščena tako, da medij ostane. Kljub temu, da ne uvedemo nov idiom, pa samosvoj medij poleg verbalnega, plastičnega in drugih, ni še en medij več. Ko te prevzema, ne izneverja njihove nadgradnje, njihovega osmišljevanja nasproti ustreznim umetniški zvrsti: samosvoj medij se ob upoštevanju tekstualnega vidika ne usmerja k literaturi, in s tem, ker je viden, se tudi ne usmerja k likovnemu. Ne posreduje umetnosti, ki ga je naredila neopaznega, pač pa postaja medij samoposredovanja, s čemer prihaja do inverzije odnosa medija in umetniške nadgradnje. Če je bil medij sredstvo predočanja umetniškega dela, postaja zdaj nadgradnja sredstvo za izstopanje medija. S preseganjem medija uporabljenega v okviru umetniške zvrsti pridemo do samosvojsosti medija, medtem ko preseganje posamične samosvojsosti pelje k transmedialnemu.

GLAS IZ ZVOČNIKA (TAPE MEDIUM 1)

Vi me slišite.
Glas je v vas.

Glas je v zvočniku.
Glas nima nobene zveze z zvočnikom.



Detaji s fasade sosednje zgradbe projektirati s pomočjo niti na tla razstaviščne dvorane.

Projekcija detajla s fasade, 1973

Glas je tam, kjer je zvočnik.
Glas je tam, kjer ste vi.

Glas nastane predno ga slišite.
Glas traja tudi, ko ga slišite.

(Glasno) Če glasneje povem, da govorim glasno, potem je to točno.

(Tiho) Če glasneje povem, da govorim glasno, potem je to točno.

Zdaj je natančno nek trenutek.
Zdaj je natančno nek drug trenutek od izgovoritve besede "zdaj".

"Zdaj" ne morem reči tako hitro, da bi bilo res zdaj.

Zdaj snemam. Zdaj poslušate. Zdaj ni nobeno od obeh "zdaj".
Točno je, da zdaj, ko snemam, ne poslušate.
Zdaj to ni točno.

Med prejšnjim odmorom sem na nekaj pomislil. To ni posneto.
Ta stavek je bil posnet namesto drugega, ki je zbrisan.
Zdaj bom posnel stavek, ki ga bom potem zbrisal. To bo naslednji odmor.

"Posnel bom stavek" je v tem primeru prihodnjega časa. V tem primeru je "posnel bom stavek" zdajšnjost. "Posnel bom stavek" je v tem primeru preteklost.

To, kar je zdaj posneto, sem rekel z očali.
To, kar je zdaj posneto, sem rekel brez očal.

Po prvi izgovorjeni besedi je prišlo v tem prostoru do nekih sprememb.

Po prvi izgovorjeni besedi je prišlo do nekih sprememb zunaj tega prostora.

Ko to govorim, moram bit v tem prostoru.
Kot to govorim, sploh ni nujno, da sem v tem prostoru.

Ko rečem "jaz", se to nanaša name, ne na glas.
Ko rečem "jaz", se to lahko nanaša samo na glas.

(Tišje) Glas je tišji, ampak smisel izrečenega ostane isti.
Utišanje glasu ima lahko še kak drug pomen.

Vse tišji sem, ampak to je samo na posnetku.
Sploh govorim tudi zdaj enako glasno kot na začetku.
Sploh pa, to sploh ne govorim jaz.

Te besede je slišat, to je točno, ampak potem ne bo več.
Teh besed ni slišat, to ni točno, bo pa poznej.

Kjer dematerializacija ni napredovala, je očitno, da *videz dela zgublja pomen*. Pri netekstualnih delih, kadar je jasno, da ni treba ničesar iskati v njihovem videzu, pogosto ne vemo, na kaj nas opozarjajo. Prilaganje tekstualnega pojasnila, ki delu ne pripada, pomaga k razumevanju, vendar pojasnjuje njegovo nesamostojnost. Glede na to me je posebej zanimalo, pod katerimi pogoji je neko delo lahko zadosti jasno. Seveda, popolna nedvoumnost ni dostopna: zgodovina in kontekst omogočata določen pomen, pa ga tudi skalita. Nimamo popolnega in tudi ne zadostnega nadzora nad razlaganjem svojih del. Ta, kot kaže, se danes enostavno ne sme prepustiti kontekstu.

Poleg neprecenljive *vloge konteksta* v umetnosti se zadnja dela upirajo izključnosti stališča, da nekaj "postane umetnost le takrat, kadar je postavljeno v kontekst umetnosti" (J. Kosut). Odvisnost od konteksta umetnosti v tem smislu, da moramo nekaj predvsem imeti za umetnost, da ne bi ostalo različno od nje, skušam reševati tako, da bi delo "s sabo" prinašalo kontekst, ki bi mu zagotavljal relativno avtonomnost.

Dasi tisto, kar je posredovano v večini mojih novjših del ne "stanuje" v videzu niti v "prvi plasti" formalnega, še ne pomeni, da ta dela nimajo ničesar z estetskim, ne pomeni, da sprejemam umetnost brez estetike. Nekje drži, da je razlog presoje estetskega kot nebitvenega za umetnost v njegovem interferirajočem odnosu do umetnosti, še posebej, ker je v takšnem odnosu do "mišljenja o opazovanju sveta sploh". Zaradi podobnih razlogov bi se tedaj tudi umetniško lahko

ločilo, recimo, od konceptualne umetnosti zaradi njegove interference z logičnim. *Estetsko je*, preprosto, *modaliteta sprejemanja umetniškega*, zato lahko načeloma "ugaja" tudi tisto, kar je konceptualizirano, pa celo sama degradacija opažanja.

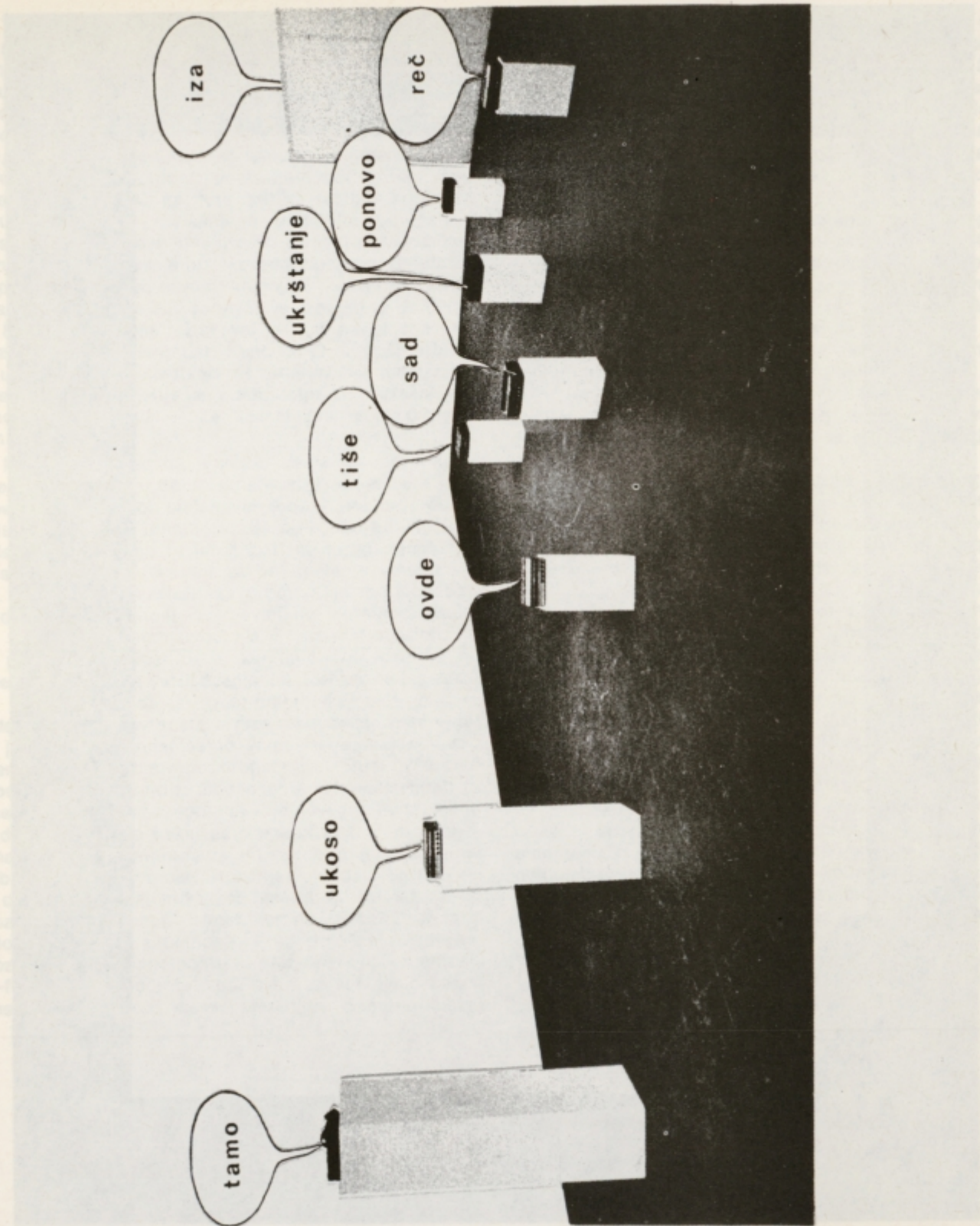
Po drugi strani, če se estetsko izključi iz umetnosti, ostanejo šibki razlogi za to, da bi umetniško obstalo (kot npr. umetnost mora obstajati, da bi bilo tisto, kar se počne v njenem imenu umetniško). Umetniško lahko prevzema različne podobe, vendar — da ne bi zašli na področje funkcije moralnega in resničnega — je sprejemljivo, da ostane v funkciji estetskega, ki prav tako prevzema različne podobe. Dobivamo vtis, da je videz umetniške propozicije mogoče poistovetiti tudi z znanstvenim, filozofskim ali kakšnim drugim dejstvom ter da se od njih ločuje enostavno s hotenjem, da sodi k umetnosti.

Ta solipsistični voluntarizem, da je *nekaj umetnost, če ima to umetnik za umetnost*, je osrednji kriterij novejših umetnosti. Določitev pristopa v mojih novjših delih kot duhovni dejavnosti, ki ni ne znanost in ne filozofija, je vsekakor nepopolna in začasna. V kolikor ne postavljam pogoja, da sodijo obvezno v umetnost, je to zaradi nasprotovanja voluntarizmu: ne želim utemeljevati vse na tem, da nekaj mora bit umetnost, da ne bi bilo neumetnost; zadošča, da je delo nezamenljiv sistem, ki bo opravil svoje sestavljene funkcije in bo izpostavljen odvisnosti od sprejemanja nasploh in od sprejemanja kot umetnost še posebej. Mogoče se kaže, da se takšen pristop izpostavlja poistovetenju s področij drugih funkcij, na primer resnice. Vendar ta dela predočajo in osveščajo o skušnji brez posplošitev in brez sklepov: resničnost ali lažnost pričevanja, iz katerih dela so, nista skrajni svrhi pač pa izhodiščno gradivo, iz katerega se oblikujejo razmerja časa, resničnosti, prisotnosti.

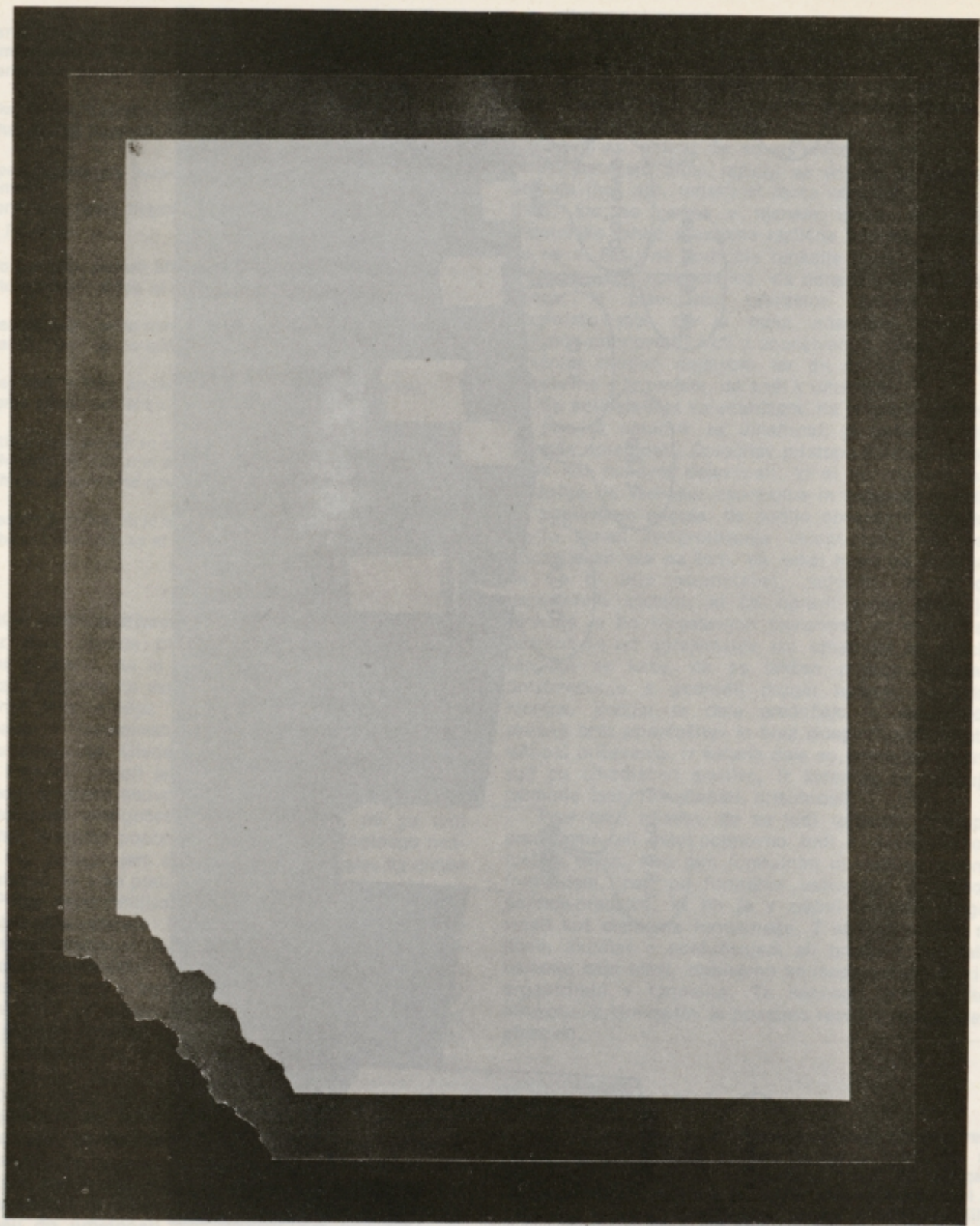
Prav tako mislim, da se tudi *formalno* tihotapi v predstavno ali celo pojmovno tudi v visoko konceptualnih delih. Pod tem formalnim ni mišljen pojem o formalnem, pač pa formalno ustvarjeno s pomočjo pojmov-predstav, ki jih je v zadnji instanci mogoče videti kot elemente formalnega. Z abstrahiranjem različnih skustev s poslušanjem ali branjem, na katera usmerja sam tekst, dobivamo konceptne punkte, ki so organizirani v formalno. Ta koncept formalne konstrukcije iz konceptov je posebno razvit v *Razstavljenih glasovih*.

RAZSTAVLJENI GLASOVI

Na podstavku je 8—10 kasetnikov. Vsak kasetnik reproducira določeno besedo posneto na traku. Vključujejo se v zaporedju, od kasetnika, ki izgovarja "zdaj", do tistega, ki izgovarja "tišje". Zaželeno je, da se gledavci-poslušavci gibljejo med kasetniki, prisluškujejo besedi in odkrivajo njihove odnose v prostoru. Čez nekaj časa, po navodilu "tišje", je treba kasetnike po vrsti utišati. Zadnjega se utiša tistega, ki daje to navodilo.



Razstavljeni glasovi, 1976



*Fotografija fotopapirja razvita na istem fotopapirju,
1977*

Tudi tam, kjer se je *funkcija kritike združila z umetnostjo*, so kritika in teoretična razmišljanja še naprej samostojna in prispevajo tudi tiste umetnosti, ki kritiko vključujejo. V teoretičnem zaledju svojih zadnjih del, raziskujem bolj, kot je to mogoče z njimi samimi, negotovi status duhovne dejavnosti, s katero se ukvarjam, postavljam pod vprašaj lahkoto, s katero karkoli lahko postane umetnost, postavljam pod kritiko nove kriterije umetnosti, pa tudi kritiko lastnih kriterijev. Četudi je pojem današnjega umetnika povezan z raziskovanjem narave umetnosti, pogosto uporabljam — namesto da bi svoja raziskovanja imenoval umetnost — premalo precizen termin "duhovna dejavnost" zaradi tega, ker se mi ne zdi opravičljivo izhajati iz določila, da bi vse, kar bom raziskoval — kar pa ni znanost, filozofija — tudi umetnost. Kajti, če je mogoča trditev, da ukvarjanje s slikarstvom ni raziskovanje umetnosti, potem tudi ukvarjanje z umetnostjo ni raziskovanje duhovne dejavnosti — za kar si predvsem prizadevam.

Pa ne le, da se mi je zdelo neutemeljeno vnaprej sprejemati določilo, da bo umetnost vse, kar bom raziskoval. Tega ne bi pričakoval tudi v primeru, če bi raziskoval v smeri umetnosti. Je pa točno tudi to, da, kadar nekaj nimamo za umetnost, ni nujno prinašati v prostore, ki so rezervirani za prikazovanje umetniških del. S pomočjo razstavnega prostora je mogoče tudi tisto, kar ni umetnost, pojmovati kot umetnost. Kako naj se šele izognemo temu, da v takšnem prostoru ne bo postala umetnost tisto, kar sploh ne insistira na umetnosti. Gre za razlikovanje ali izenačevanje: zakaj ne bi sprejeli, da je post-umetniška aktivnost le nadaljni razvoj umetnosti, a prav tako, zakaj bi sprejeli, da je nekaj umetnost samo zaradi tega, ker nimamo imena za nekaj bistveno drugačnega. Bilo bi preveč enostavno, da bi bilo za imenovanje neke dejavnosti za umetnost krivo samo pomanjkanje novega imena. Ali je ta dejavnost lahko nekaj določenega, četudi ni imenovana, je lahko relevantna za skustvo in mišljenje, ne da bi bila še prej umetnost, filozofija, znanost? Sumljiv mi je obrat, da nekaj mora bit umetnost, če naj ne bo filozofija ali znanost. "Umetnost po filozofiji" je prej "filozofiranje" po umetnosti. Pred določenim koncem filozofije naj bi umetnost-kot-filozofija bila umetnost-po-filozofiji, mogoče gre pa ravno za vprašanje konca umetnosti. Kolikor nova umetnost postane nekaj

drugega — nekakšna "praksa" filozofije, kolikor tudi karkoli drugega — recimo to razmišljanje — je lahko tudi umetnost. Dobro znan je primer eseja o razmišljanju o eseju kot umetnosti, kot umetnost. Zavedanje, trditev, da je temu tako, edino podpira iluzijo, da je temu tako. Ta iluzija umetnosti je večja od iluzivnosti v (klasični) umetnosti. Kategoričnost zavedanja, da je nekaj umetnost, je nevarnejša od prvotne iluzivnosti, ker je iluzija o breziluzivnosti.

Če je to razmišljanje preobremenjeno s pristopom "od zgoraj", je takšno deloma tudi zaradi špekulacije s kategorijskimi pojmi v novi umetnosti: pogosto se opiramo na trditve, ki ravnajo s pojmom umetnosti povsem spremenjene vsebine in obsega, kakor da je znan in sam s sabo določen in da tudi določa kot umetniško vse, kar se pod njega zavleče. S pojmom umetnosti ravnamo kot z dokončno enoto.

V teoretičnem razmisleku o vrsti del od *Dozdevanj* do trans-medijev razen tega nista usklajeni predvsem dve stališči: po eni strani trdim, da je dejavnost duha lahko umetnost, dokler se ne poistoveti (ne: ne pomeša) z drugimi, že obstoječimi dejavnostmi; po drugi — ne trdim, da navedena vrsta del sodi v umetnost, četudi jih od obstoječih oblik dejavnosti ne ločuje samo tanka mrena mojega hotenja. Sekanje "vozla", enostavno sprejemanje tega, da bo vse, kar bom delal, sodilo v umetnost, me prav tako ne zadovoljuje, kakor tudi ne nasprotno stališče, kakor tudi ne neopredeljenost. Ta teoretični pomislek postane kritičen, v kolikor vpliva na samo delo. Vendar ostajam začasno pri tem, da gre za praktično razmišljanje o skušnji, ki razširja zavest, brez prizadevanja po objektivni veljavnosti. To "skustvo" lahko obstaja tudi po umetnosti, ali vzporedno z njo, z znanostjo in filozofijo. Če je umetnost lahko vse, "kar kdo imenuje umetnost", se bo zgodilo tudi to, da bo postala umetnost tudi tisto, kar ne velja za umetnost. Ker pomen prvega odrine vpraševanje o drugem, kaže, da je tudi vprašanje o mejah umetnosti preseženo. Vendar, kot je bilo do nedavna pomembno pomikati te meje, do koder se je to dalo in eventualno postavljati pod vprašaj tudi prejšnjo umetnost, pa zdaj, ko teh mej navidez ni več, lahko veliko pomeni omajanje že utrjenega pojmovanja, da je vse lahko umetnost. Kajti — če je sploh pomembno, da umetnost je — v kolikor je umetnost vse, potem umetnosti ni.

VSEBINA:

Vladimir Memon	Pismo iz Madrida
Predrag Matvejević	Prostor dialoga (D. Poniž)
Denis Poniž	Vprašanje o kritičkem branju
Franci Zagoričnik	Kri za le-ta nič
Velimir Visković	O ne možnosti vrednotenja avantgardnih tekstov (F. Zagoričnik)
Jovica Aćin	Brezimna znanost, poezija (F. Zagoričnik)
Samo Simčič	Jezik in pesništvo
Siegfried J. Schmidt	Litèratura in družba (M. Einspieler)
Branimir Donat	Na obrobju sedemdesetih — književnost premika (D. Poniž)
Jovica Aćin	Hölderlin in Marx (F. Zagoričnik)
Taras Kermauner	Žebljasta pesem
Judita Šalgo	Izvedeni teksti (F. Zagoričnik)
Tatjana Cvejn	Tanke niti besede (F. Zagoričnik)
Ivan Urbančič	Epohalno moderni smisel znanosti
Luciano Ori	Vizualna poezija (N. Kopše)
Denis Poniž	O sreči v sodobni slovenski poeziji
Rajko Šuštaršič	Razmišljanja o EF na ljubljanski televiziji
Vladan Radovanović	Moje raziskave 1953 — 1979 (F. Zagoričnik)

