

7.
 Pil si ambient.
 Razkrival mape cveta. Kam?
 Komu? In dišal! Zakaj
 hočeš vodo,
 ki te bo spila.
 Pozno je.
 Zvestoba me bo rešila.
 Skromno in tiho,
 da ne boš verjel,
 dokler se ne zgodi.

8.
 Lan, volna, svila, studenci in Laura Biagiotti.
 Voda v čebru in mozelčan.
 V zelenih kozarcih.
 Ne bom spala na pragu, ne drenjam se s predniki.
 Njihova mimikrija je okorna.
 Kadar udariš po mizi, se dvigne prah
 in pokaže se prava barva.

9.
 Žensko se igra s tabo.
 Naenkrat ni igra. Še dihaš?
 Tako temno je, ne?
 Zdaj si Tu zato, da Si verjameš.



Matej
Bogataj

Klin se s klinom zbija ISTI TIČI SKUP' LETAJO

Odkrivanje resnice, njeno iskanje – na primer na področju etičnega kot tudi na področju imaginacije – pomeni glavno lastnost novega duha. Novi duh dopušča torej tudi najbolj smeje eksperimente. Presenečenje je najpomembnejše novo sredstvo. Zaradi presenečenja, zaradi mesta, ki mu pripada, se novi duh razlikuje od vseh umetniških in književnih gibanj.«

Apollinaire

Med mnogimi teorijami o namenu umetnosti obstajata dve, ki si nasprotujeta, a sta verjetno najpomembnejši; prva je ta, da je namen umetnosti izzivanje in povzročanje estetskih doživljajev, torej nečesa prijetnega, saj je v tako pojmovani umetnosti tudi groza s sočutjem navzoča tako

malo, da prijeten občutek prevladuje. Način, na katerega deluje tako opredeljena umetnost, je serumski, majhna doza groze povzroči imunost proti nenadnemu vdoru groze; isto je s sočutjem. Občutja, ki jih povzroči umetniško delo pri konzumentu, očiščujejo takšnih občutij, če lahko še enkrat ponovimo ubeseditev, ki je določila namen in mesto skoraj vsej zahodni umetnosti.

Druga opredelitev umetnosti trdi, da je namen umetnosti izzivanje šoka, zgroženosti, pretresenosti; umetnost je namesto prostora lepote, brezinteresnega ugajanja in objekta kontemplacije, udarec na receipientovo zavest, napad na njegovo ideologijo, udarec konzumenta s kladivom, ki naj ob udarcu ukreše iskro. Takšna umetnost je ob dominantni ves čas obstajala kot podzemna struja literarnih tokov, v začetku stoletja pa se je osamosvojila in postala permanentna dejavnost redkih skupin, ki so hotele s svojo dejavnostjo povzročiti masovno krizo, likvidirati in preseči dominantno strujo umetnosti ter na pogorišču svojega početja vzpostaviti utopijo »novega duha, novega človeka in nove življenjske stvarnosti.«

Hkrati s pojavom skupin, ki so hotele povzročiti krizo, ki bi naslovljenecem omogočila vpogled nove življenjske stvarnosti, se je močno povečalo število del in izdelkov, ki so napadali ustaljene načine sprejemanja umetnosti. Povzročanje šoka je tako postala odkrita in samostojna dejavnost, na mesto samega izdelka je stopila šok povzročajoča dejavnost. Če je bila v predhodni umetnosti plast, ki naj bi povzročila zgroženost, sestavni del umetniškega dela, včasih celo spretno prikrit, je lahko ob začetku stoletja delo samo umanjalo. Namesto izrabe kulture za povzročanje krize nastopi kultura krize, ki je bolj agresivna in militantna, če že sluti končni cilj svojega početja.

Gibanja, ki so gojila takšno kulturo krize, so delovala na področju, ki umetnost presega, hkrati pa so zanikala sebe kot umetnostni pojav; neredko so zanikala zgodovino kot teleološki proces in prihodnost kot prostor emancipacije, do preteklosti pa so imela prav vsa negativen odnos – verjetno jih zaradi protiumetniškega razpoloženja in izstopa iz zgodovine imenujemo umetniške zgodovinske avantgarde.

Delovanje prevladujočega dela umetnosti smo označili kot cepivno, serumsko, kot takšno, ki naj proizvede protistrup – delovanje tega drugega bi lahko imenovali šamansko. Pri ljudstvih, ki izrabljajo tisto, kar imamo mi za umetnost, v ritualne namene, mora vodja rituala najprej doživeti posvetitev v poklic, ki od njega zahteva vzpostavljanje svetosti sveta in spoznanje temeljev mitologije, ponovitev kozmogonije, potovanja skozi različna stanja, vse to pa zato, da bi lahko razlagal klientom podobo sveta, spremljal njihove duše na druge svetove, jih tam zalezoval in vodil nazaj. Znotraj zgodovinskih umetniških avantgard je vzniknila misel, da mora biti »pesnik« kot videc, nekdo, ki provocira videnja in daje drugim moč, da vidijo isto kot on – to pa ne tako, da bi se jim izboljšal vid in bi videli stvari, ki jih prej niso, temveč tako, da jim s pomočjo pesnika uspe enak akt gledanja. Povzročanje šoka naj bi torej spremenilo sam *akt gledanja*, pokazalo »temelje sveta«, če nadaljujemo primerjavo s primitivci. Pesnik povzroča šok s svojim načinom gledanja, ki je drugačen od gledanja konzumentov in celo neposredno napada njihovo percepcijo – tega pa ne počne z večjo občutljivostjo čutov, pač pa s prepoznavanjem.

»Vsako pisanje je svinjarija!«

Artaud

Udarec na zavest konzumenta je usmerjen tudi proti sami umetnosti in kulturi, katere masko si nadeva delovanje zgodovinskih umetniških avantgard. Objekt napada je predvsem umetnost kot način bega od realnosti; napadana je torej tista umetnost, ki prevladuje, in katere doseg je krajši, sredstva pa manj radikalna od dejavnosti avantgard. Dominantna umetnost pa ni kritizirana v imenu realnosti, obstoječega, temveč v imenu nove realnosti, osvobojene zmotnih predstav o njej in o vlogi posameznika v njej – takšno realnost imenuje P. Bürger »nova življenjska praksa«.

Ker avantgarde skrivajo svojo dejavnost v izdelkih, ki so zaradi svojega gradiva podobni kulturnim oziroma umetniškim izdelkom, je pogosta napaka njihovo uživanje, ki ni primerno njihovemu namenu. To se pogosteje dogaja v delih, v katerih je protiumetnostna ost prikrita, pa tudi dela, ki so jasno izražala protiumetnostno naravnost, doživljajo podobno usodo; posledica je verjetno odpornost tistih, na katere je delo usmerjeno, njihova sposobnost, da vidijo le tisto, kar hočejo videti. Namesto celovitosti dejavnosti se je torej ohranilo le nekaj vzporednih učinkov, v glavnem na področju revolucioniranja umetnosti, čeprav so avantgarde poudarjale svojo protiumetnostno usmeritev. Tiste, ki tega niso storile, si ne zaslužijo tega imena. To poudarjanje je morda najbolj jasno izrazilo nadrealistično gibanje v svoji izjavi, s katero se je branilo pred branjem svojih izdelkov kot literarnih del: »Ničesar nimamo pričakovati od literature. Povsem sposobni pa smo jo v primeru potrebe uporabiti, prav tako kot vsakdo drug.« Ker se mora tisto, kar naj bi povzročilo spremembo v načinu gledanja in s tem šok, zaviti v nekaj, obdati s formo, da bi bilo vidno, je to vidno lahko tudi umetnost oziroma njeno posnemanje. Pri takšni izrabi umetnosti oziroma njenih sredstev pa je osnovni model ves čas napadan, hkrati z izrabljanjem istega materiala je napadan umetniški način njegove izrabe.

Delovanje, ki hoče povzročiti krizo, da bi dopolnilo konzumentov pogled s prikritimi možnostmi in tako povzročilo celovitost, pa odreka *umetnosti* možnost povzročati to isto celovitost. »Dopovejte si, da je literatura eden najbolj žalostnih načinov, ki vodijo k celovitosti«, je tipično protiliterarno geslo gibanja, ki si je za celovitost prizadevalo s sredstvi, ki so še vedno pogosto obravnavana kot literarna, takšna literarna sredstva pa je bilo pripravljeno in sposobno tudi izrabljati, »prav tako kot vsakdo drug«.

Kritika pojma umetnosti je torej usmerjena na določeno ustvarjanje umetniških del in na njihov sprejem, takšen način ustvarjanja in sprejema pa je bil do takrat ne samo dominanten, ampak tudi edini priznan. Gibanja, ki umetnost napadajo kjer se le da, so pa pripravljena zaviti svoje delovanje v nekaj, kar je na prvi pogled težko ločljivo od predmeta njihove kritike, so se torej odrekla imenovanju umetnost za svoje početje. Ker se je dominantna in edina priznana oblika umetnosti precej razlikovala od njihovega početja, so tega imenovali protiumetniško in neumetniško, to pa kljub izrabi istih sredstev. Spor med dvema načinoma delovanja pa bi tisti trenutek, ko bi z redefiniranjem pojma umetnost lahko vanj zajeli tudi te, »protiumetniške« pojave, postal znotrajumetnostni spor, spor med dvema različnima konceptoma umetnosti.

»Navkljub vsem postopkom (...) bo človek na koncu spoznal, da nadrealizem ne vodi nikamor drugam kot k temu, da izzove v intelektualnem in moralnem smislu krizo zavesti, in to v najsplošnejšem smislu, in da

doseženje tega rezultata lahko odloča o njegovem uspehu oziroma zgodovinski zmoti.«

Breton

Avantgarde so zaradi svoje uporabe in izrabe umetnosti, kolikor do te izrabe pridejo, brezstilne formacije, nimajo lastnega stila, ampak uporabljajo že obstoječe, iz tradicije poznane stile. Stil je zapostavljen in zato lahko neavtentičen, saj jim ne gre za estetski doživljaj; v primerjavi z vsemi prejšnjimi stilskimi formacijami niti ne napadajo prejšnjih stilov z namenom njihove izboljšave in dopolnjevanjem njihove neustreznosti. Pretekla, tradicionalna umetnost je razpoložljiva za vse postopke, ki so na voljo za povzročanje krize vesti oziroma za »popolno osvoboditev duha in vsega, kar je duhu sorodno«.

Zaradi takšnih formalnih lastnosti so izdelki avantgard lahko podobni izdelkom sočasnih umetniških smeri, hkrati pa razlikovanje še otežuje nasproten pojav; sprejetje inovacij avantgard in njihova uporaba na umetnostnem področju. Zaradi neustreznega sprejema avantgardnih del v preteklih obdobjih so pogoste zamenjave in nestrinjanja, kateri opredelitvi delo pripada, saj so formalne razlike često neznatne.

Težave pri razlikovanju pa so tako trdovratne, da se vlečejo iz prve četrtine stoletja vse do danes, do njegovega izteka, ko je postalo geslo o smrti avantgard splošno sprejeto in je doživelo zelo malo zavrnitev. Vzrokov je več; prvi je oslabitev modernizma, ki se razvija v smeri svoje avtorefleksije in drugostopenjskosti – deluje v umetnosti tako, da ne posnema več realnosti, ker je ta nejasna, pač pa preteklo umetnost. To povzroči njegovo formalno različnost in otežuje prepoznavanje.

Drugi vzrok je ta, da v primeru, če obstaja del umetnosti, ki nadaljuje avantgardni namen umetnosti, ta zaradi razpoložljivosti materiala in tradicije lahko izrablja in posnema umetnost, ki jo sodobna umetnost zgolj posnema. Izraba umetnosti in hkratna navzočnost postopkov avantgard z istim namenom, kot so ga imele na začetku stoletja, pa bi še otežila že tako težko ločevanje. Če bi hoteli ugotoviti, ali se v sodobni produkciji le ne skrivajo postopki in nameni gibanj, ki veljajo za presežene, bi morali še enkrat poudariti temeljne lastnosti in jih ugotoviti na sodobnih izdelkih. Ravno navzočnost postopkov, ki so značilni za avantgarde, pa bi lahko opravičilo ponavljanje teorije zgodovinskih umetniških avantgard v času, ko ne verjamemo niti v zgodovino niti v umetnost, še manj pa seveda v skupinsko delovanje, kakršno je značilno za avantgarde.

Avantgarda in modernizem sta tudi v strokovni rabi dolgo veljala za sinonima; šele njuna »smrt« oziroma njun sestop v literaturo ali v druge umetnostne panoge, ki ima drugačne lastnosti od obeh in je bolj komunikativna, je sprožila cel kup teoretskih del o njenem razlikovanju. Tokrat bomo za ugotavljanje temeljnih lastnosti avantgarde ponovili nekatera mesta iz knjige, ki je najbolj pri roki; splošno poznane, preigravane do nezavesti in razvpite Teorije avantgarde Petra Bürgerja iz 1974. leta, tudi zato, ker je to delo kljub nekaterim pomanjkljivostim najbolj zaznamovalo razvoj pogledov na avantgardo v Sloveniji. Zaradi veliko domačih teoretskih razprav, ki gradijo na Bürgerjevem delu, je ta avtor primaren tudi zaradi lahkote, s katero lahko uporabljamo že dodobra utečene termine.

»Menim, da je najmočnejša tista (podoba), v kateri je dosežena (...) najvišja stopnja poljubnosti, tista, ki zanjo potrebujemo največ časa, da jo prevedemo v praktičen jezik, bodisi ker se v njej skriva kar največ navideznih protislovij bodisi ker je eden njenih členov na nenavaden način izmaknjen. ...

Breton

Zgodovinska avantgardna gibanja so po Bürgerjevem mnenju napad na institucijo umetnosti, na njeno percepcijo, na položaj, na aparat, ki producira in distribuira, na dominantne predstave o umetninah. Pri tem seveda najbolj napadajo tisto umetnost, ki ima po njihovem mnenju še posebej poudarjene lastnosti vse umetnosti – esteticizem, ki v imenu zanikanja stvarnosti loči umetnost od življenjske prakse.

Nadaljnja značilnost je razpoložljivost stilov in tradicije, o kateri smo že govorili, na podlagi katere je prišlo do poenostavljanja ugotovitev o kontinuiteti in diskontinuiteti umetnosti prve in druge polovice stoletja. Odpoved lastnemu stilu in razpoložljivost umetniških sredstev preteklih obdobij je kaj hitro lahko podobno revolucioniranju umetnosti, znotraj umetnostni kritiki umetnosti, kakršna je značilnost celotne novoveške umetnosti.

Temeljna razlika med tradicionalno umetnostjo in njenim izdelkom ter med avantgardnim izdelkom je po Bürgerju razlika med organskim umetniškim delom tradicionalne umetnosti in neorganskim avantgardnim delom. Neorgansko delo je narejeno s pomočjo postopka alegorije; to avtorju Teorije avantgarde, ki se sklicuje na W. Benjamina, pomeni poseben odnos do materiala in določen način ravnanja z njim. Alegorija je najprej izdrtje fragmenta iz konteksta, njegova desamentizacija, izropanje in ubitje njegovih prvotnih funkcij, potem pa povezovanje ubitega in desamentiziranega materiala v novo enoto, torej konstituiranje novega dela in podelitev smisla temu.

Montaža, sprijemanje in lepljenje delov, fragmentov, okruškov v novo celoto pa bistveno spremeni sprejem neorganskega dela. Namesto razumevanja vloge delca iz celote in celote iz delov je mogoče neorgansko delo brati le na način njegovega konstrukcijskega dekodiranja. Smisel organske celote je zamenjan z načelom konstrukcije in na to načelo mora biti usmerjena pozornost. Zato moramo iskati konstrukcijsko načelo, ne pa gledati ubite fragmente; načelo samo se torej ne da videti, lahko ga le slutimo, ga poskušamo najti z različnimi hipotezami ali pa prepoznamo. To pa spremeni samo sprejemanje dela in dodatno otežuje razlikovanje avantgardnih in drugih sočasnih pojavov, saj se namesto polnjenja vrzeli v strukturnem obrazcu često »berejo« dela neustrezno.

Bürger loči dva načina produkcije avantgard; oba se razlikujeta od tradicionalnega odnosa do materiala. Tradicionalni umetnik jemlje material kot živ, upošteva njegove lastnosti, hkrati pa si ga absolutno podreja in ga oblikuje skladno svoji zamisli in svoji absolutni pesniški subjektiviteti. Tradicionalni ustvarjalec ustvarja torej iz individualnega, iz fantazije, avantgardni proizvajalec pa prepušča *naključju* (tako Bürger) videz svojega dela, to pa na dva različna načina. Prvi je neposredna naključna proizvodnja (dripping, avtomatska pisava), drugi pa posredna naključna proizvodnja s preračunanim postopkom konstrukcije kot odpovedi subjektivni imaginaciji. Slednji način se v literaturi izpolnjuje in udejanja predvsem v vizualni poeziji, ki je zaradi svoje šibke semantičnosti sestavljena kot formalna konstrukcija.

Oba primera delovanja najdemo v nadrealizmu; neposredna naključna proizvodnja je zastopana z avtomatsko pisavo, ki sloni na Bretonovi predpostavki, da mišljenje ni hitrejše od govorjenja. S primerno hitrim govorjenjem ali pisanjem bi se torej dalo zapisati proces mišljenja z vsemi podrobnostmi, z dovolj hitrim zapisovanjem bi uspelo zapisati tisto, kar so zapisovali modernistični pisci – tok zavesti – le da bi ga namesto po spominu oziroma z njegovo simulacijo zapisovali neposredno. Neposrednost je vplivala na večjo različnost elementov, na manjšo estetsko kakovost materiala in »absurdnost«, ki so jo nadrealisti sprejeli kot »lastnost in dejstvo ne manj objektivno (...) od drugih«. Z očiščenjem ali pa vsaj zmanjšanjem diktata zavesti so dobili izdelek, ki je dobršno kazal na samo delovanje nezavednega. Zaradi želje, da se gradivo ne bi filtriralo in želje po izdelanem nadrealistu, ki bi bil zgolj »skromen sprejemnik«, »stičišče različnih objektov«, je prva definicija nadrealizem označila kot »čisti psihični nadrealizem, s katerim se želi izraziti, bodisi z govorjeno bodisi s pisano besedo bodisi kakorkoli drugače, resnično delovanje misli. Narek misli ob odsotnosti vsakršnega nadzorstva razuma, zunaj vsakršnih estetskih in moralnih presodkov.«

S takšno naključno proizvodnjo (v nji elementi niso osvobojeni celote, v avtomatski pisavi deli niso zamenljivi) pa se ne da povzročiti moralna kriza ali kriza vesti, napad s kladivom brez srpa na konzumenta. Avtomatska pisava je povsem neprimerna kot »sredstvo za spotikanje duha«, saj je premalo zgolj njena osvobojenost »estetskih in moralnih presodkov«. Razvoj iz znanstvene faze, v kateri so nadrealisti sicer poudarjali iracionalizem, hkrati pa z avtomatsko pisavo zbirali material za znanstveno raziskavo kontinentov, ki jih je ob njih slutila le psihoanaliza, se dogodi nekaj kasneje. Šele s spoznanjem in prepoznanjem stanja, v katerem je nadrealnost realizirana in »stvarna« – sanj – v katerih so nasprotja združena, lahko neposredno naključno proizvodnjo zamenjajo s posredno. Če so nasprotja združena v sanjah, hkrati pa so v Ernstovih kolažih odkrili enak princip združevanja nezdržljivih nasprotij, lahko delovanje pri zapisovanju avtomatizma zamenja konstrukcijski princip; to pomeni, da lahko delujejo na porabnika svojih izdelkov z montiranim delom, ki šele lahko povzroči prej obljublano nelagodje.

Namesto »entuziastičnega predajanja materialu«, predajanja hipnotičnemu snu in avtomatizmu, namesto zamaknjenja, ki je več ali manj trenutno in ki ne more povzročiti prehoda v novo življenjsko prakso, nastopi kot osnovna dejavnost proizvajanje del, v katerih je konstrukcijski princip, odkrit pri kolažu, najpomembnejši. Šele odkritje možnosti delovanja s konstrukcijo lahko omogoči delovanje na uporabnike, kljub temu da je ocena dometa takšnih izdelkov utopična in nerealna. Še veliko bolj nerealno pa je prepričanje, da bi bili lahko cilji njihovega delovanja doseženi s samim predajanjem materialu, kjer bi namesto individualnega, avtonomne in absolutne subjektivitete, delovala skladno »umetnik« in »um narave«. Takšno delovanje z umom narave pa ne more dovolj napasti konzumenta, saj ta ne more podoživljati tega, da umetnik proizvaja in deluje približno tako kakor »um narave«; strelvod, parni stroj ali svinec in smodnik. Gre torej za to, da so avantgardisti z neposredno proizvodnjo stanja le opisovali in raziskovali, namesto da bi jih povzročali.

»Našo protislovnost je treba jemati kot znak tiste bolezni duha, v kateri se ravno lahko vidi izvor našega najvzvišenejšega dostojanstva. Naj dodamo, da verjamemo v neskončno moč protislovja.«

Breton

Ker so realisti povezali ugotovitve o podobnosti čistega avtomatizma in sna ter spoznanje, da je sen stanje, v katerem vlada enotnost nasprotij, so lahko prešli v svojo drugo fazo, v fazo posredne naključne proizvodnje. Ta je slonela na tem, da je razširila princip montaže, ki je bil v slikarstvu že splošno priznan; v Ernstovih kolažih, ki so po avtorjevem mnenju z razporejanjem likovnih elementov, vzetih iz različnih enot, na primer fotografij, gravur, imeli namen »združevati dve navidez nezdružljivi realnosti na mestu, ki jima navidez ne ustreza.« Breton je zahteval prenos tega modela v druge umetnostne panoge, tudi v literaturo. Njegov roman *Nadja* ni plod avtomatizma, ampak je konstruirano neorgansko delo; tako ni mimesis, posnemanje nečesa v pravih razmerjih, pač pa model, *fantazma*, simulaker. Zato ga je treba brati drugače od drugih; čeprav deluje kot literarno delo, je pravo branje dekodiranje, iskanje konstrukcijskega načela, poljnije lukenj v strukturnem vzorcu.

Ta strukturni obrazec pa je sestavljen tako, da vsebuje spoj navidez nespojljivih nasprotij, ob hkratni najvišji stopnji poljubnosti, ali pa tako, da potrebujemo največ časa, da ga prevedemo v praktični jezik; ali pa se, ko se napove kot nadvse presenetljiv, zazdi, da se je razpletel nadvse šibko (ker je urno spremenil kót na svojem kompasu); ali pa abstraktnemu zelo proustudno ponuja masko konkretnega ali obratno; ali pa je preprosto halucinanten ali pa zanika kak osnovni fizikalni zakon ali pa zgolj sili na smeh.

Če je res, da je treba Bretonov roman brati kot montirano delo, lahko odsotnost takšnega branja med tistimi, ki so o svojem branju tudi pisali, pomeni več različnih stvari; *Nadja* je neučinkovita in ne more povzročiti spoja nasprotij ali pa vse premalo bralcev neustrezno bere ta roman ali pa še ni kritikov, ki bi bili sposobni dojeti skriti model. Ne glede na to, katera od teh možnosti je bolj pravilna od drugih, ostaja neizpodbitno dejstvo, da nadrealistom ni uspelo spremeniti borbenih gesel iz svojih manifestov v prakso oziroma v delo, ki bi delovalo na konzumenta tako, kot so si zamislili. Citirani odlomki iz romana, ob katerih uživajo literarni kritiki, kažejo na to, da jih večina bere delo kot tradicionalno, kot organsko, ali pa vsaj kot tako, v katerem je jezik, njegova uporaba in njeno revolucioniranje, najpomembnejše. Roman je sprejet natančno enako kot nadrealizem; namesto da bi verjeli manifestom, ki poudarjajo, da jim gre več kot za literaturo, umetnost in revolucijo v pomenu socialno-politične spremembe sveta, jih bralsko občestvo jemlje kot pesnike in sodelavce političnih revolucionarjev. »Nadrealistična besedila, ki jih danes vsa po vrsti razumemo in doživljamo kot poezijo, so torej kar se da avtonomna, saj kljub psihoanalitični funkciji, ki naj bi jo po volji svojih avtorjev v veliki meri opravljala, ne vodijo več k ničemur, kar bi bilo zunaj njih samih, zunaj pesmi kot takih. Kažejo le sama nase in na material, iz katerega so narejena, na jezik.« Razen užitka ob jeziku in posledice – vpliva na razvoj umetnosti – od nadrealizma bojda ni več nič ostalo.

»Vse bolj se nagibamo k temu, da verjamemo, da obstaja določena

točka duha, kjer življenje in smrt, resnično in izmišljeno, preteklo in prihodnje, izrazljivo in neizrazljivo, tisto zgoraj in tisto spodaj, prenehajo biti videni kot nasprotja. Zaman bi iskali drugo gibalno silo nadrealistične dejavnosti.«

Breton

Nadrealistično delovanje je hotelo povzročiti krizo vesti z izzivanjem škandalov, s provociranjem javnega mnenja, z brezkompromisnim napadanjem preteklega, tradicije, vidnih kulturnih delavcev in umetnikov, katerih izdelki so bili s svojo tradicionalnostjo ovira dominaciji »umetnosti nadrealistično«. Vendar pa tudi montirano umetniško delo lahko povzroči krizo, posebej še, če združuje nasprotja; *coincidentia oppositorum*, ukinjanje razlik med nasprotji, je možno samo v primeru, da točka identifikacije ne ostane na egu, saj znotraj ega in razločevalnega uma kot njegovega temeljnega »orodja« ne more priti do združevanja nezdružljivega. »Točka duha«, ki takšna nasprotja lahko združi, in katere iskanje je najmočnejša spodbuda nadrealistične dejavnosti, mora omogočati identifikacijo z egom in negom, s celoto, ki je sicer pod tiranijo zavesti prikrita, nezavedna. Ta »točka duha« je več kot samo točka, je celota, ki je nedoločljiva in protislovna, hkrati pa določena in enotna. Zaradi pomanjkanja boljšega izraza za to »točko« jo bomo imenovali *sebstvo* (das Selbst, Self), prav tako kakor že mnogi.

Spoj nasprotij, njihova »poroka«, ki si jo nadrealizem postavlja za končni cilj svojega delovanja, pa je prastara prisposoba duhovnega obnavljanja, vleče se od začetkov civilizacije, predvsem izrazita pa je v alkemiji in gnostičnih gibanjih, zato ni čudno, da je Breton med temi mračnjaki našel nekaj svetlih vzorov in predhodnikov nadrealističnega delovanja. Zahtev po okultaciji, zamračitvi in vrnitvi »k izvorom nadrealizma«, ki naj bi povzročile nadrealistično razsvetlitev, pa, kot kaže, niso uspeli prenesti v delovanje, razen manifestativno, saj razen pogoste uporabe paradoksov, ki je značilna za vse avantgarde, niso neizrekljivega sebstva povzročali s konstrukcijo svojih del. S škandali napadani konzumenti kulture pa so provokacije razumeli kot znotrajkulturno obračunavanje ali pa radikalno politično delovanje. Šok naj bi z napadom na točko identifikacije posameznika omogočil osvoboditev tistega zakritega, potlačenega; tistega torej, kar je s samo identifikacijo zavrženo in na račun česar je identifikacija sploh mogoča.

Sebstvo kot cilj nadrealistične dejavnosti je dosegljiv tudi po daljši poti, brez šoka, vendar je »kriza vesti« najbolj učinkovito sredstvo za njegovo doseženje; pa tudi v primeru, da sebstvo ni doseženo v trenutku krize, sam preskok točke identifikacije z ega na točko, ki je transpersonalna, pa tudi identifikacija s potlačenim, povzroči šok. Ta nastopi kot posledica sprejetja in vzporeditev sicer odrievanih vsebin, ki so često senčne in mračne, hkrati pa se ne skladajo z moralnimi normami, običajnimi predstavami in vrednostnimi merili. Kriza je potrebna za dvom o nujnosti zakoreninjenih in nedvomnih resnic, za dvom torej, ki šele lahko omogoči sebstvo.

Kriza pa je s sebstvom povezana še na en način; lahko nastane tudi ob nastopu sebstva, saj so v njem navzoče nerazumljive in nerazumne lastnosti; je hkrati pomiritev nasprotij, pa tudi področje njihovega prepletanja in spopadanja, hkrati enotnost in spor med njimi. Zahteve nadrealistov za ukinitvev razlik med sanjami in budnostjo, pametjo in nespametnostjo, razumnostjo in brezumnostjo, fiktivnim in realnim, so težko sprejemljive za nas

kot pripadnike racionalnega novega veka, v katerem je natančno določeno, kdo je in kdo ni nor, kaj je res in kaj ni.*

Spoj sanjskega, blaznega in budnosti v nadrealnost zahteva torej sprejetje marsikaterih senčne in prikrivane vsebine, pred katero nas ravno razum s svojim strogim in brezkompromisnim razločevanjem varuje, hkrati z varovanjem pa nas tudi utesnjuje – kot vsaka železna srajca. Hkrati ko dosežemo sredstva pa moramo žrtvovati ne samo razumsko ločevanje nasprotij, pač pa tudi enoznačnost – namesto jasne opredelitve za ali proti je edino mogoče zajetje resnice ali opis določenega stanja paradoks, ne kot izraz šibkosti in nezadostnosti razuma, pač pa kot obojestranski opis medalje, kot brezglava in osupljiva misel, ki edina lahko izrazi celoto. Pristajanje na protislovnost izjav in sveta je torej znak velike moči in duhovnega bogastva, hkrati pa eden od možnih načinov za izražanje neizrekljivega.

Paradoks je v avantgardah često uporabljan, od dade do Kosovela, od nadrealizma do Micića.

»Dada ni bila začetek, ampak konec!«

Péret

Nadrealizem je jasno določil svoj cilj šele v času, ko je bil kot gibanje že mrtev; šele po pionirski fazi, ko so se cilju približali na najmanjšo razdaljo, so ga lahko opisali in interpretirali svoje prejšnje delovanje v skladu z njim. Vzrokov, da nadrealizem ni prodril tako daleč, kot je nameraval, čeprav je imel dovolj zaleta in dovolj močan odziv za odskok, je več, najvažnejša pa sta spust ali padec v estetizacijo proizvodov in politično delovanje, ob hkratni manjši radikalnosti od dade.

Ugotovitve psihoanalize, utopičnost in nerealnost političnih avantgard ob hkratni hermetizaciji in navezavi na hermetično tradicijo so imele za posledico upad maksimalne destruktivnosti, anarhičnosti in radikalnosti dade v nadrealizmu. Navezava na Freuda, ki nikakor ni mogel imeti posluha za nadrealistično dejavnost, ob hkratnem strahopetnem izmikanju očitkom o destruktivnosti, so močno upočasnili dadaistično partizansko-teroristično dejavnost, najbolj zgrešena poteza pa je bila navezava na komunistično partijo, paktiranje s politično avantgardo, ki ima bistveno različne cilje in metode delovanja.

Z opravičevanjem, da je nadrealistično dejavnost nemogoče »obravnavati zgolj kot rušilno ali ustvarjalno«, saj je nadrealizem prodril v stanje, v katerem »konstruktivno in destruktivno prenehata biti usmerjena eno proti drugemu«, so opravičevali premajhno radikalnost. Kot da ni destrukcija ustvarjalno, konstruktivno dejanje. Združevanje udarnosti in hitrosti »duha dade« in bolj sprejemljivih in bolj stvariteljskih elementov pa je imelo za posledico korak nazaj. Dada je uspela skleniti linearno pojmovanje zgodovine, ki stalno zničuje sedanost in preteklost v imenu prihodnosti, predpostavljata antropocentričnost in z njo to, da človek oziroma človeštvo rešuje

* Descartes, utemeljitelj racionalnega novoveškega subjekta, je povzdignil razum na račun norcev, za katere je prej veljalo, da so všečni božanstvom: »Kako bi mogel kdorkoli trditi, da tole niso moje roke in tole tu ni moje telo? Razen če bi se primerjal z norci, katerih že tako in tako majhni možgani so zaradi hlapov in črnega žolča povsem onemogli (...). Toda to so blazneži in jaz ne bi bil videti nič manj nor, če bi jemal zgled zase pri njih. Imenitno, zares, ko da nisem človek, ki ponoči spi in v snu doživlja natanko to ali včasih še kaj bolj neverjetnega kakor le-oni, ko bedijo!«

uganke obstoja vsega in osmišlja zgodovino. Dada je napadla in napadala tudi idejo napredka in zaničala prihodnost kot prostor emancipacije, zaničala je osmišljenost zgodovinskega procesa in verjetje, da bi lahko prišlo do konca časov na koncu časa. Že Tzara je trdil, da »dada ni moderna«, da je »dada – ukinitelj prihodnosti«.

Podobno je dejanje nemškega dadaista Baderja, samoimenovanega Ober-Dada, Naddada, ki je 1. aprila 1919 razglasil svojo smrt in s tem povezan nov začetek štetja; s tem je hotel nadomestiti tisto štetje, ki je razklenilo cikličnost časa na dva poltraka, ki se stikata v trenutku, v katerem se štetje začneja. Takšen napad na teleologijo, ki so ga prej izvršili mnogi heretiki, pa je eno od sredstev, s katerimi je mogoče povzročiti krizo – če se je »zgodovina končala« 1. aprila 1919 (datumov je več; Jencks predlaga 15. julij 1972), se je končala neosmišljeno, brez telosa, ki bi moral priti na koncu. Če pa ni smisla, potem ni napredka, in če ni napredka, je človek del narave, stvar med stvarmi. Brez napredka ni upanja, brezup pa je stanje, v katerem je kriza najmočnejša. Dada je torej z radikalnim rušenjem preteklosti, ki pritiska kot mora na možgane živih, pa tudi v prihodnosti kot prostora emancipacije, povzročala isto krizo, ki jo povzroči spoj nasprotij oziroma krizo, ki lahko omogoči spoj nasprotij.

Breton je brezupno stanje, sklenjen krog zgodovine, prekinil in nadaljeval gibanje naprej; ne zato, »ker je srce prazno, upa ni, nazaj si strah in up želi«, pač pa zato, ker stanja dada ni povsem dosegel. Njegov spust se je začel višje od kraja, do katerega so dadaisti že prišli, in nato so nadrealiste tudi ves čas opozarjali. »Naši nasprotniki torej domišljavo mislijo, da je dada mrtva, ker je presežena z umetnostjo. Motite se. Človek ne more preseči stanja, ki ga ni nikoli spoznal. Dada je večna.« Ne da bi nasledil borbenim geslom v medsebojnem obračunavanju med dadaisti in nadrealisti, je dada verjetno »očistila« in likvidirala več zablod, rešila in poskušala je reševati tudi zasvojenosti, ki so jim bili nadrealisti še vedno podložni. Med takšne nadrealistične okostenelosti sodijo smotrnost zgodovine, hierarhija znotraj gibanja in pa organizirano politično delovanje, sodelovanje s komunistično partijo. To je zaradi revolucije, ki je nasprotna nadrealistični »revoluciji«, ki ima ime revolucija »zgolj zato, da bi kazalo na nezainteresirani, neodvisni in povsem brezupni značaj te revolucije«, oviralo delovanje avantgard. *Ovire so bile predvsem zahteve po podrejanju Nadrealistične revolucije edini pravi Revoluciji, kar je pripeljalo do Nadrealizma v službi revolucije, od zahtev po nepodrejanju in permanentni negotovosti do pristanka v družinskem krogu, pod okriljem partije. Sodelovanje je nadrealistom jemalo dragocen čas in energijo; posledica je bila nezadostno predajanje njihovemu osnovnemu opraviilu, rezultati njihovega političnega delovanja pa so bili neznatni.*

»DADA; sijajen skok iz ene ubranosti v drugo sfero in nobeni v škodo. DADA; popolna vera v slehernega boga, ki je neposredni rezultat spontanosti.«

Tzara

Dada je zaničala napredek in z radikalnim samoseseutjem pokazala na zakonitost vsakega gibanja, ki vztraja pri odpravi vseh okostenelih odnosov – tudi tistih, ki družijo člane v gibanju – hierarhije med njimi in zvezanosti rok posameznika s skupno idejo. Dvom o napredku pa je pomembnejši od

obrata delovanja na destrukcijo samega gibanja; če ostanemo brez vere v napredek in v smisel zgodovine kot končnega procesa, pristanemo v brezupu in obratno; v časih, ki so najtežji, v časih, kjer je brezupno razmišljanje o izboljšanju razmer v sedanjosti, je ideja napredka in upanje v osmislitev nemogočih razmer in smiselnost trpljenja, v upravičenost težkega položaja zaradi njegovega preseganja v prihodnosti, najmočnejša. Ideja napredka in modernost sta nastali v času osvajanja Jeruzalema in s sočasnim holokavstom. Čim globlja je kriza in čim manj se da z njo pridobiti, močnejša je ideja napredka; to pomeni, da so dadaisti kljub »porazu« živel v bolj srečnih časih, da so lažje prenašali brezup in iz njega potegnili več.

Z ukinitvijo teleologije, ki velja za eno od nedvomnih in neomajnih verovanj zahodnega načina mišljenja, pa lahko nastopi novo pojmovanje telosa, ki že zato, ker napredek in novosti zanikamo, ne more biti novo, pač pa je lahko le staro; teleološkost zgodovinskega procesa predpostavlja skupno in hipno osmislitev ter dokončanje zgodovine. Takšno prepričanje o smotru pa je novejšo od tistega, ki je vladalo pred pojavom ideje modernosti in pred verjetjem v razvoj, ki je napredek, napredovanje. Brž ko se je vera v napredek zamajala, pa se je osvobodilo staro pojmovanje telosa, kakršno je obstajalo v mitskem, ki verjame le v kroženje in vračanje, ne pa v napredovanje; dvom o napredovanju proti smotru vrne telosu vsebino, ki jo je imel, ko na napredek ni še nihče pomislil. »Pojem telos (lat. *causa finalis*) je prvotno pomenil tisto, kar se dosega s pomočje telete (notranjega prevrata, prekuca), to pa je bilo najbolj pomembno dogajanje v misterijih. To je pomenilo, da se je posameznik usposobil za posvetitev v misterije, in da ni več ničesar, kar bi ga od poti odvrčalo.

Telete (téleo) pomeni torej posvetitev in sprejetje v versko tajno službo; teletáo pomeni nekaj dopolniti, in to, kar je dopolnjeno (telos), je ideal (popolnost, smoter). (Bošnjak)

Teleološko razumevanje posameznika kot tistega, ki stopa proti svojemu smotru, je potlačilo teleološko razumevanje zgodovine. Z dvomom o zmagoviti in prevladujoči definiciji teleologije pa se prvotno razumevanje izvije izpod pokrova napredka; smoter lahko obstaja le tukaj in zdaj, za vsakega posameznika, ali pa ga sploh ni. Doseči ga je mogoče le zdaj, brez prenašanja odgovornosti za njegovo dosego na potomce in prihajajoče generacije.

S takšnim pojmovanjem napredka pa se dogodijo tiste spremembe, ki so nadvse pomembne, potrebne in očitne; razpad avantgard, ki se zaradi tega spoznanja in pa avtodestruktivnosti samouničijo in razpadejo. Hkrati odstopijo od radikalnosti zaradi spoznanja o nezmožnosti revolucije, ki bi lahko povzročila množično krizo in z njo povezano prevrednotenje in nadaljujejo delovanja z drugimi, manj razkričanimi sredstvi. Sprememba taktike vodi v večjo ezoteričnost, v skladu z Bretonovimi zahtevami v zreli fazi. Ob ezoteričnosti se »avantgarde« odpovejo elitizmu, kar jim omogoči široko odmevnost in navidezno populističnost; med veliko konzumenti izberejo peščico, ki so sposobni prepoznati idejo. Avantgarde so torej povzročale krizo v tropih ali v jatah, z veliko nepotrebnega trušča, ki je samim avantgardistom dajal pogum za vztrajanje v določeni poziciji, kasneje pa so se jate razšle, tiči pa so prikrili svoje delovanje.

S tem je nadaljevanje delovanja, kolikor ga je še ostalo, izgubilo glavne značilnosti, ki ločijo avantgarde od drugih oblik združevanja umetnikov – izginila so gibanja, pa tudi poudarjanje več-kot-umetnostne narave delo-

vanja je manj izrazito, verjetno zaradi uspehov prejšnjih gibanj, ki so toliko globlje pristala v umetnosti, kolikor so poudarjala neumetniškost svojih izdelkov.

Pojavov, ki sledijo »duhu« avangard, pa so osvobojeni skupinskosti in z njo povezane varnosti volčjega tropa, ne moremo imenovati avangardne, vsaj v metaforičnem ali v zgodovinskem smislu ne. Zgodovinsko je takšno imenovanje neupravičeno zaradi dvoma v osmišljenost zgodovine, v njeno napredovanje, pa tudi zato, ker so avangarde v zgodovini obstajale le do druge vojne, kasneje pa so jim sledila gibanja, ki so že z imenom poudarjala novosti glede na prve, zgodovinske. Metaforična raba, ki bi po izgubi zgodovinskega čuta lahko nastopila, je neprimerna zaradi neskupinskosti delovanja, pa tudi zaradi svojega militantnega prizvoka, ki zaradi pluralizma prodiranj in vkopavanja ni primeren. Morda bi bilo primernejše označiti delovanje postavangardno, če ne bi pomenilo tisto post česarkoli, kar sledi tistemu prvemu, s tem pa tudi nasprotnih pojavov, tistih, ki so reakcija na avangarde in diskontinuiteta z njimi. Res bi bil pojem postavangarda primeren v primeru, da se bo obdržalo imenovanje postmoderna, saj bi v tem primeru kazalo zvezo med avangardami in tistimi pojavi, ki jim sledijo, prav tako, kot je postmoderna lahko samo nadaljevanje moderne in zaostritev nekaterih temeljnih predpostavk do te mere, da že lahko govorimo o bistvenem prelomu. Ravno neurejenost pri tem, ko se določa epohalnost sprememb in često imenuje poznomoderne poznomodoveške pojave kot postmoderne, je tisto, kar prevaga in napravi imenovanje postavangarda neprimerno; povsem mogoče je, da bi poleg zvutih in udarnih pojavov ime veljalo tudi za izčrpane in naivne avangardiste, ki nastopajo s polstoletno zamudo.

Primernejše bi bilo označiti pojave kot transavangardne, kot prek avangardne; če je zgodovinska avangarda, ali avangarde, dopolnjevala zgodovino, je transavangarda transhistoričen pojav, njeno pojmovanje zgodovine je nezgodovinsko. Ravno to jim omogoča in utemeljuje uporabo postopkov (izraba materiala, poseganje v zgodovino), ki jih je odkrila že njihova zgodovinska predhodnica, a vedno po natančnem in selektivnem izboru, ki je izključeval neposredne nasprotnike in njihove predhodnike. Nadrealisti so ponovno aktualizirali hermetično tradicijo, srednji vek in pojave, ki so predhajali romantiki, in romantiko – nikakor pa ne bi mogli izrabljati viktorijanskega obdobja ali pa začetkov novega veka, saj ti niso znali delovati ironično. Šele transavangarda lahko izrablja prav vsa zgodovinska obdobja, šele transhistoričen pogled omogoči totalno razpoložljivost tradicije, šele prek umetniških avangard je mogoče po smrti mimetične umetnosti pisati tako, da je njena izkušnja uporabna. Tako je lahko transavangarda vsak pojav, ki nadaljuje delovanje avangard na transhistoričnem in več-kot-umetniškem področju, tudi v primeru, da delovanje ni skupinsko.

Res pa je takšno delovanje starejše od avangard; pred njimi so ga aktualizirali že romantiki, navzoč pa je kot stalnica od začetkov civilizacije. Pojavom, s katerimi se bomo spoprijeli, bi lahko rekli postromantični, če ne bi ime že označevalo oslabele romantike v drugi polovici prejšnjega stoletja. Morda bi bil primeren izraz metaromantika, saj je mogoče zaradi vrnitve mitskega, razvitih pripovednih in konstrukcijskih postopkov in pa same zgradbe subjektivitete, gledati na pojave v delu sodobne umetnosti kot tisto »nad«, za kar so si prizadevali romantiki, a zaradi tega, ker je bila točka identifikacije trdna in njen premik nemogoč, tega niso mogli doseči. Res pa

je metaromantika že eden od projektov, ki so zrasli na naših tleh. Projekt, ki naj bi vrnil velike zgodbe, strast kot projekcijo trdnega subjekta, kakršen ni bil mogoč več niti pred poldrugim stoletjem, je že zaradi poudarjene linearnosti časa, zgolj zunanjega delovanja avantgard v imenu restavracije nemogočega, obraten od nadaljevalcev avantgard. Če smo govorili o tem, da je nadrealistična linearnost, ki se ima za preseganje kroga dade, korak nazaj, potem je metaromantika spust proti sedanosti, ki zamuja dve stoletji. S svojim poudarjenim esteticizmom je ta restavracijski (oštarijski) projekt lahko le tarča napada vseh prekavantgardnih proizvajalcev; to ne pomeni, da so »mezagasti« napadalci (Sestre in Piloti) kaj več kot umetniki.

(Se nadaljuje)



Matej
Bogataj

Klin se s klinom zbija

(Nadaljevanje)

PROZA IN SLAST KRATKE GROZE

»Postmodernistična umetnost namreč pozna avtonomijo, vendar ne na način modernizma, ki je še kazal kritične tendence do družbenega in življenjskega sveta. V smislu radikalizmov avantgardnega in modernističnega presejanja je seveda postmodernistična umetnost popolnoma benignega značaja. (...) Tako je mogoče razumeti tudi postmodernistično umetnost, ki ji ne gre več za estetsko učinkovanje

šoka, marveč za estetsko učinkovanje minus šok, ki je pač postal zadeva predvidljivosti, rutine in udomačitve.«

Debeljak

Projekt gibanj je spodletel; vzpostavitev nove življenjske prakse ni uspela, podoben poraz se je dogodil na političnem področju, le da tam z večjimi posledicami, ki jih vsi močno občutimo. Že Bürger je zapisal, da je neoavantgarda institucionalizirala avantgardo kot umetnost, ki da si je opomogla in je po atentatu nanjo še močnejša. Nekako v času, ko je izšla Teorija avantgarde in kasneje, se je pojavil cel kup teorij, ki so govorile o »smrti avantgard« (L. Fiedler), poudarjale, da negacija ni več ustvarjalna in da je umetnost, ki je sodobna, benignega značaja, vse to pa naj bi bila posledica »zloma avantgard« (I. Howe), zloma utopij in utopičnih emancipacijskih projektov. Skoraj vse umetnostne teorije zadnjih let izhajajo iz diskontinuitete z modernizmom, avantgardo; poudarjanje, da so temeljne formalne lastnosti umetnosti prve polovice stoletja ter sočasne poetike presežene, je stalnica dominantne teorije.

V primeru, da se zavedamo ugotovitev sodobne teorije, je prepisovanje teoretikov avantgard in rekonstrukcija ideje povsem nepotrebno in jalovo početje, da o njegovi dolgočasnosti ne govorimo. Res pa sta rahlo dolgočasni tudi pisanje in branje besedil, da v en glas poudarjajo ugotovitve o eklekticismu kot dominantnem postopku, o citatnosti, kakor da se je ta pojavila šele s smrtjo avantgard, o vrnitvi form, ki naj bi dokazovale identiteto s tradicijo in vrnitev k umetnosti po smrti avantgard; dolgočasno je pisanje o krajah in ponaredkih preteklih del, nič manj dolgočasno pa ni branje spisov teoretikov, ki z nekajstopenjsko lestvico utemeljujejo pomenki in civilizacijski prirastek v filmu, ki je natančen barvni posnetek nekaj desetletij starega črno-belega. Taktika dekonstrukcije napredka je pripeljala do rezultatov, ki so nasprotni od pričakovanih: do poudarjanja zabavne, nekritičke in lahko prebavljive kulture in umetnosti, ki pa nam zbuja prijetno nostalgijo in nam lajša vsakdan. Da ob uživanju trivialnih izdelkov ne bi imeli občutka krivde, da je enačenje visoke in nizke umetnosti kot nalašč – teorije, osvobojene svojega predmeta, ki so postale same sebi namen, omogočajo kulturnim prežvekovalcem »najdevanje visokih teoretskih fint v množični kulturi« (S. Žižek). Ponavljanje teorij o projektu avantgarde je dopustno samo v primeru, da pokaže, kako daleč smo že in kako docela smo osvobojeni zmoti preteklosti; druga možnost je ta, da je preteklost bolj

navzoča (prav tako pretekla »umetnost«), kot si priznamo. Vrnimo se torej k umetnosti.

»To, kar skušamo danes zajeti s precej nemočnim pojmom postmoderna, bi se lahko izkazalo za vdor avantgardistične problematike v moderno umetnost.«

Bürger

Montaže, kolaž, tok zavesti kot simuliran zapis mišljenjskega procesa, ki z umetniškimi nameni beleži tisto, kar dela avantgarda spontano, so prijemi, ki so formalno podobni avantgardnim. Bürger ne ločuje modernizma in avantgarde, ne loči znotrajumetnostnega kolaža od avantgardnega. Ravno zaradi tega se mu lahko zapiše, da gre v sodobni umetnosti za vdor avantgardne problematike, torej za izrabo nekaterih njenih principov pri revolucioniranju umetnosti. Pri tem pa verjetno ne upošteva dovolj tega, da je lahko delo neposredne naključnostne proizvodnje domišljeno, umetniško zanimivo in obdelano, a mora imeti namen, ki presega umetnostnega. Za ločitev umetnostnih in neumetnostnih izdelkov pa bi morali določiti, v čem je razlika med modernističnim montiranim in neorganskim delom ter avantgardnim.

Razlika je odvisna seveda od namena izdelka; če je Ernst želel doseči »združitev dveh navidez nezdržljivih resničnosti na mestu, ki jima navidez ne ustreza«, potem je modernistični konstrukt drugačen, ne zahteva protislovja in nezdržljivosti, ampak je neorganska umetnina osvobojena vseh vezi zunaj sebe in vsake podobnosti med konstrukcijo svojega »univerzuma« in resničnostjo. Če dela avantgardist s citatom, z *ready-made*, ki ni zgolj ubit material, ampak mora imeti pomen, da lahko nastopa kot nasprotje drugemu citatu, potem dela modernist palimpsestno. Za konstrukcijo Joyceovega Uliksa ni pomembno konstrukcijsko dekodiranje, temveč branje in predajanje jeziku, toku zavesti junakov in opisom Dublina, prepoznavanje stilov in narečij, prepoznavanje parodije in ironije. Za razumevanje romana ni bistveno, da je naslov vzet iz epa, da je pisatelj kasneje res razkril povezavo med poglavji epa in romanom, da s tem nastajajo zabavne in zvite povezave med Homerjevimi junaki in dublinskimi pohajalci. Ravno zaradi podlage, ki služi bolj avtorju pri urejanju gradiva, in pa parodičnega odnosa do prototeksta oziroma hipoteksta (Genette), lahko avtor konstrukcijski princip tudi izda; s tem pa ni nikogar šokiral ali presenetil, saj iz vpogleda v konstrukt, v model, ne dobimo viška spoznavne ali moralne plasti dela, prej je prirastek na estetskem. Ep je avtor torej uporabil kot tisto, kar mu je omogočilo lažje pisanje in urejevanje sicer fragmentarnega gradiva; čez skelet je napel meso svojega teksta, izpod katerega je preseval mit, podlaga. Odnos do mita, ki se pobliska iz besedila, je parodičen, pa tudi povezava je ohlapna in omejena na posamezne epizode, ki so kljub avtorjevemu pojasnilu včasih nerazvidne ali nepomembne. Podoben odnos do sestavljanja drobcev bi ugotovili pri vseh piscih, ki uporabljajo fragmente, od Burroughsa do L. Kovačiča.

Pri Finneganovem bdenju/vstajenju je odnos do balade, ki govori o junaku, ki pade z lestve in na svoji sedmini po požirku oživi, nejasen, prav tako, kot je nejasen njegov odnos do junakov, ki »se vračajo«, do junakov in njihovega vpetja v čas. Če je bil Uliks plod stila in individualne predelave mita, pa se mnogi raziskovalci »vračajočega se Finna« (Finn again) strinjajo,

da je delo »impersonalna konstrukcija«, »da ne govori o nečem, temveč je že sama to nekaj« (Beckett). Zaradi različnih načinov branja, do katerih pride zaradi večplastnosti besedila in polisemantičnih besed, sestavljenih iz več kot dveh ducatov jezikov, je branje besedila odvisno od »naključja«, kot bi temu rekel Bürger; vsak bralec »naključno« dobi po branju vtis o delu, ki se razlikuje od drugih, »naključno« se mu vtisnejo v spomin nekateri stavki, drugi pa ne. Namesto stila in individualnega preoblikovanja mita je pomemben sam konstrukcijski princip; to, kako je delo narejeno, je prvo in najpomembnejše vprašanje ob njegovem branju.

Podoben primer je znamenita Duchampova brkata gospodična, ki jo je spjelj Leonardo, pod njo pa napisal črke LXOOQ, ki kar kričijo po razvozlanju, pomenijo pa »Gori ji pod ritjo«! Poleg napada na institucijo umetnosti, ki jo naslavnejša slika na svetu najlepše predstavlja – napad nanjo umetnost in njene ljubitelje prizadene skoraj tako učinkovito kakor napad na ustvarjalnost in izrednost umetniških predmetov, ki bi ga opravili s podpisovanjem serijskega izdelka, na primer pisoarja, pa ima slika še kratice, ki jih je treba dekodirati. Šok in pretresenje ob razkritju skrivnostnih črk je bil več kot zadovoljiv. Vendar je slika formalno manj radikalna, njena inovativnost v formalnem smislu je manjša od futurističnih Duchampovih slik, na primer Akta, ki se spušča po stopnicah, saj se ne »vleče« zaradi hitrosti, niti ni »afriško« spackana, kot so kubistične slike, niti ne ruši figuralike z abstrakcijo. Avantgardno je delo zaradi konstrukcijskega principa, ki je šokanten; najbolj poznana slika sveta + brki + rebus, ki je pridan k sliki kot poziv k razrešitvi. Konvencionalen način izdelave, ki je omogočen s kopiranjem oziroma s citiranjem hipoteksta, predhodnega dela, ki seveda ni »mrtev material«, ampak je desemantizirano. LXOOQ tako ne predstavlja platna in olja, pač pa izrablja razpoložljivost nad umetnostjo, ki jo napada.

Manjša formalna inovacija, izvedba, ki je leonardovsko tradicionalna, je posledica gledanja avantgard na umetnost s stališča, »ki se zdi dvoumno«. Če naj bo duhovna revolucija zares radikalna, mora njen prevrat seči tako daleč, da v temelju spreminja položaj umetnosti – morda tako zelo, da jo kot umetnost sploh zanikuje in ukinja. To si je mogoče zamisliti v tem smislu, da bi se ‚estetsko‘, ki ga je umetnost vsebovala po veljavnih teorijah 19. stoletja, preselilo v samo ‚življenje‘, tako da bi to postalo nekaj estetskega ali ‚umetniškega‘, kar seveda pomeni, da umetnost kot posebna resničnost ob takšnem življenju ni več potrebna. Toda ob taki perspektivi je mogoča še druga na prvi pogled manj revolucionarna, vendar nič manj logična. Morda za duhovno revolucijo ni zares nujno, da v nji umetnost izgine, pač pa da se z njeno pomočjo bistveno spremeni ali prenovi, tako da iz nje nastaja ‚nova‘ umetnost ali celo ‚antiumetnost‘; to seveda pomeni, da bo to še zmeraj ‚umetnost‘ – brez tega bi ta pojem zanjo pač ne bil več primeren – vendar v čisto drugačni, prevratni obliki in vlogi, vsekakor pa tako, da bo postala medij duhovne revolucije, njenih novih sestavov in plasti.

Že na prvi pogled je videti, da se v mišljenju evropske literarne avantgarde obe možnosti ne izključujeta, ampak obstajata druga ob drugi, kar je seveda lahko dokaz za njeno programsko neizdelanost, dvoumnost ali celo protislovnost, vendar pa je hkrati najbrž prav to njena bistvena značilnost.« (J. Kos) V naravi avantgard je torej, da so parazitske in da podtikajo svoje ideje v izdelke, ki lahko dobro oponašajo umetniška dela. Druga

možnost je ta, da lahko z osvojitvijo prijemov pisanja in ob priznanju šokantne umetnosti za del umetnosti transavantgardisti ustvarjajo umetniška dela, ki so nosilci duhovne revolucije.

»Simbiotski in parazitski postmodernistični odnos do avantgarde je tedaj tudi že kastracija avtentičnih teženj obeh avantgardnih utopičnih konceptov (...) Zdaj je že jasno, da evropski postmodernizem ne more seči dlje kot v sedemdeseta in osemdeseta leta tega stoletja; to je seveda statičen in monoliten svet glede na avantgardni pluralizem, ki je ob radikalni avantgardi poznal še tavitološko, obe pa je spremljal še modernizem kot tradiciji zavezana smer.«

Vrečko

O pluralizmu pogledov, ki nastopijo z razpadom velikih zgodb, je verjetno že vse znano. Takšno stanje pa se kaže tudi v literaturi, ki je zelo interpretabilna; narejena je torej tako, da omogoča kar najbolj raznovrstne interpretacije, hkrati pa je za prozo značilno, da vsebuje svojo lastno refleksijo in opozarja na različne načine branja. Ti načini so povzročeni s konstrukcijskim principom, ki jih omogoča; konstrukcija je torej takšna, da omogoča tako kot Finneganovo bdenje kar največji možni pluralizem branja.

Hkrati s tem je v proznih delih pogosta ironija, ki omogoča avtorju, da se skriva za pripovedovalca, in tako bralca pri prvem, naivnem branju, vleče za nos, ga prepričuje o nečem, v kar sam ne verjame. Bralcu je torej ponujeno eno, da bi se izkazalo nekaj drugega. Če je med mnogimi branji mogoče dobiti več zgodb, več načinov branja, ki so si nasprotni, potem lahko ugotovimo, da je namen dela podoben kakor namen avantgard; s paradoksom, z nerešljivimi in presenetljivi nasprotnimi načini branja zmešti bralca in pri njem povzroči iskanje »točke duha«, ki smo jo že označili kot sebstvo. Če hoče avantgarda povzročiti pri konzumentu sebstvo s šokom, s povzročitvijo krize, ki nastopi po napadu na njegovo ideologijo, ali pa s konstrukcijskim principom, ki bi združeval nasprotja, potem je delovanje proze omejeno predvsem na konstrukcijski princip. Ta bi moral biti takšen, da bi združeval nasprotja, biti bi moral simbol ali pa kar podsistem za sebstvo.

Če lahko v prozni produkciji zadnjih dveh desetletij med drugimi konstrukcijskimi postopki opazimo tudi take, ki delo odprejo interpretaciji in ki omogočajo različna branja, potem je verjetno, da se med različnimi zgodbami skrivajo tudi takšne, ki so si nasprotni, ki so nespojilive. Uspela avantgardna montaža naj bi omogočala prepoznanje sebstva, aktiviranje točke, ki lahko združi nezdružljivo, hkrati pa montaža simbola ali sistema ne reproducira kot nekaj resničnega ali realnega, temveč omogoča konstrukcijo predmeta, ki naj povzroči proces, iskanje, intervencijo v realnem. Takšna proza pa je bistveno drugačna od tiste, ki konstruira svoje fiktivne svetove tako, da v njih pokaže, da se z besedami, z jezikom, ne da oponašati ali posnemati sveta, temveč mogoče le ustvarjanje avtonomnih literarnih, fiktivnih svetov. V metafikciji, ki je docela znotrajumetnostna, fiktivni svet nima enakih lastnosti s tem, realnim svetom; to je posledica ugotovitve o nezmožnosti literature, da bi posnemala, in odpovedi posnemanju, ki omogoči ustvarjanje fiktivnih svetov s svojimi lastnimi pravili. S prenosom pravil literarnega sveta v svet pa ne pridobimo nič, razen spoznanja o naravi

literature in umetnosti sploh. Ker so literarni svetovi različni od tega, vsebujejo svoj lastni komentar, ki bralce opozarja na različnost zakonov v svetovih; komentar torej nagovarja bralca, naj sledi zakonom literarnega sveta in naj jih nikar ne prenaša v realnost, saj sta literatura in realnost povsem ločeni. Ker so ugotovitve o tem, da je ob vse bolj izginjajoči realnosti edina možnost posnemanje literature, ima tudi znotrajumetnostna metafikcija vse polno lastnosti del, ki jih posnema, hkrati pa vsebuje njihove fragmente-citate.

Prozno delo, ki uporablja »umetnost nadrealistično«, lahko prav tako izrablja citate, *ready-mades*, za ponazoritev svojega konstrukcijskega principa, metafiktivna plast besedila – tista, ki razlaga zakone fiktivnega sveta – pa je bistveno drugačna. Namesto premišljevanja o tem, kako obstaja umetniško delo in kakšni načini njegovega branja obstajajo, poziva bralca k svoji razrešitvi, h konstrukcijskemu dekodiranju, k iskanju in aktiviranju simbola oziroma podsistema. Hkrati so takšna dela često zelo berljiva, saj izrabljajo kakšnega od trivialnih žanrov, ki omogoča sprejem dela pri številnih bralcih. Berljivost in zanimivost dela pa je osnovni pogoj, ob hkratnem vabilu bralca k ponovnemu branju, ki šele omogoči bralcu iskanje strukture dela. Moja analogija temu bi bila dober jazz ali klasična glasba: človek pri pozornejšem poslušanju naleti na marsikaj, česar prvič ni opazil; vendar pa bi morala biti stvar že pri prvem poslušanju tako očarljiva – in to ne le za poznavalce ali strokovnjake – da se človek z veseljem loti ponovnega poslušanja.

Z oponašanjem kakšnega od lažjih žanrov, kar je povsem legitimen postopek v prozni produkciji zadnjih dveh desetletij, je omogočen spust avantgardnega konstrukcijskega principa v prozo, njena izraba z namenom duhovne revolucije, njenih vsebin in plasti. Takšno delo pa bi se moralo vsekakor izogniti zgolj napačnemu branju, ki je usodno pokopalo učinkovitost del naivnih avantgardistov; najlažje bi se temu izognilo delo, ki bi o nujnosti iskanja svojih pravil govorilo v svoji lastni refleksiji. Takšno nagovarjanje bralca in poziv k drugačnemu branju pa res lahko opazimo v precejšnjem delu prozne produkcije, njegov vzrok je v nevajenosti takšnega branja. V miselnih svetovih, kjer so prozni izdelki, ki učinkujejo s svojim konstrukcijskim dekodiranjem, nekaj povsem običajnega, takšni napotki bralcu razlagalcu niso potrebni.

V zahodni tradiciji so besedila, ki hočejo povedati tudi neizrekljive stvari, obljublajo presežek, ki ga bo deležen tisti, ki se bo z gradivom dovolj dolgo ukvarjal. Drugače je s paradoksalnimi skonstruiranimi zgodbicami, ki spadajo med kanonične tekste (kolikor v zenu kanon sploh obstaja) za premlevanje in glodanje; koani, ki služijo za upehanje racionalnega mišljenja in osvobajanje nezavednega, povzročijo, da se točka identifikacije premakne s personalnega na sestvo, na točko, ki je cilj in spodbuda nadrealistične dejavnosti. Koani so sestavljeni tako, da vsebujejo neko temeljno protislovje, katero mora premlevajoči rešiti; rešljivo pa je le tako, da upeha racionalno, da po dolgotrajnem kroženju okoli »rešitve« paradoksa povzroči intuitivno spoznanje, osvoboditev nezavednih vsebin. Njihova vloga in namen sta torej enaka avantgardnemu napadu na racionalnost konzumenta; tudi koan hoče povzročiti intelektualno in moralno krizo in od nje je odvisna njegova učinkovitost. Če pogledamo samo najbolj znan koan, prvi štikle Mumonkana, v katerem učitelj mukajoče in s tem negativno odgovarja na vprašanje, na katero bi moral odgovarjati pozitivno, če bi

hotel biti pošten, vidimo, da zaradi osnovnega kršenja budističnih naukov povzroča pri učencu krizo; ta pa je ne samo intelektualna, temveč tudi kriza vesti in neujemanja njegovega prejšnjega znanja ter sedanjega.

Zaradi učiteljeve avtoritete in »kanoničnosti« besedil, ki že s svojo uvrstitvijo v zbirko zagotavljajo svojo učinkovitost, koani ne vsebujejo dela, v katerem bi govorili o sebi kot o učinkoviti »prozi«. V primeru, da ne bi bili podloženi z učiteljevo zahtevo po razreševanju, niti s svojo notorično učinkovitostjo, ne bi mogli nikogar prepričati o svojem delovanju, pri nikomer ne bi zbudili zadostnega zanimanja, da bi jih vrtil in drobil dovolj dolgo. V primeru, da ne bi pripadali že preizkušenemu načinu pri povzročanju krize, bi morali opozarjati na svoje delovanje, opozarjati bi morali na višek in prirastek pri interpretaciji, ki bi bila dovolj dolgotrajna.

Za hermetično besedilo je verjetno dovolj že takšna lastnost, kot je opozarjanje nase kot na hermetično delo, saj bi bilo kakšno drugo razločevanje vse preveč naporno. Nadrealisti so se pod Bretonovim poveljstvom – prisiljeni deliti njegovo navdušenost nad alkemisti – spopadali s klasiki hermetične literature. Vendar pa prenos paradoksa, podtaknjen v zgodbo, ki deluje kot naracija, proza, zasledimo še pri Nietzscheju, kje drugje kot v njegovi brezdani misli o večnem vračanju. Verjetno je to eden prvih zahodnih primerov, v katerem je nekdo podtaknil paradoks v zgodbo in priporočil njegovo iskanje in razrešitev, vse to pa v besedilu, ki je eksotično, široko dostopno in dovolj brano. Poglejmo torej še enkrat 341. fragment Vesele znanosti: »Življenje, kot ga živiš, in kakršnega si živel, boš moral živeti še enkrat in še nešteto krat; v vsem tem ne bo nič novega, ampak se bo vrnila vsaka bolečina in vsak užitek in vsak vzdih in vse neizrekljivo majhno in veliko v tvojem življenju, vse v istem zaporedju in zaradi istih posledic... Ali se ne boš vrgel na noge in škrtal z zobmi in preklinjal demona, ki je tako govoril?... Ko te prevzame ta misel, te bo, kakršen si, preobrazila in mogoče zdrobila: vprašanje, pri vsem in pri vsakem: 'Hočeš to enkrat ali brezštevila krat?' bo kot največja teža ležala na tebi. Toda kako bi mogel sebi in svojemu življenju postati dober, da ne želiš ničesar več, če ne po tem večnem potrjevanju.«

Pustimo ob strani očitke, ki jih na misleca misli o večnem vračanju naslavljajo filozofi, ko trdijo, da je to mesto, kjer Nietzscheju zdrsnje in spodleti, ker ne more prenesti odsotnosti transcendence in z njo povezane izgube večnosti. Celo prvemu aktivnemu nihilistu in hkrati tistemu, ki je prvi tudi presegel nihilizem, če je verjeti njegovim lastnim besedam, naj bi bilo zmanjkalo moči in poguma za spopad z enkratnostjo bivanja in dokončno odsotnostjo v ne-bivanju. Poleg te razlage in tiste, ki poudarja potenciranje posameznikove odgovornosti za vsak neznan trenutek, ki postane silno dolg, če se ponovi nešteto krat, pa vidimo lahko v tem odstavku tudi značilnosti učinkovite proze. Seveda pa bi morali v tem fragmentu iz enega od ključnih del najti nekaj, kar bi bilo podobno dvoumnosti, protislovju; nekaj, kar ni vidno takoj, na dan naj bi prišlo še, ko bi misel koga prevzela, obsedla.

Nietzsche namiguje, da bi misel lahko kot največja teža ležala na tistem, ki bo o njej premišljeval, da bo tistega, ki mu je namenjena, prevzela. Prevzela pa bi ga tako zelo, da bi ga lahko preobrazila in mogoče zdrobila. Če je verjeti kontradiktornemu filozofu, naj bi misel brez dna zdrobila konzumenta, verjetno zato, ker bi težko prenesel velikansko odgovornost za dejanja, ki se mu bodo do neskončnosti ponavljala; breme

odgovornosti za vsak trenutek in vsako dejanje bi tako naraslo, da bi se tisti, ki bi to odgovornost spoznal, sesedel – zdrobljen.

Verjetno pa obstaja še ena preobrazba, takšna, kakršno opisuje v svojih delih, kjer govori o nadčloveku; njegova naivnost in spontanost naj bi spominjala na otroka, napredovanje k novemu cilju človeštva naj bi vsebovalo elemente regresije, pootročenje naj bi bilo posledica skrajne odraslosti. Misel o večnem vračanju se da razumeti kot združitev dveh različnih pogledov na svobodo posameznika in njegovo vnaprejšnjo določenost; če se vsak še tako majhen dogodek v celoti ponovi, s tem pa vsako človekovo dejanje, potem je posameznik v svojem delovanju tisti prvi, neskončno svoboden in neobremenjen s čimer koli nad njim, kar bi določevalo njegovo vedenje, hkrati pa tisti »zadnji«, neskončni, podložen svojemu prvemu dejanju, a ne vedoč zanj. Kar se temu zadnjemu kaže kot svoboda, odločanje in ravnanje, ki zahteva polno odgovornost za vsak najmanjši detajl, je v resnici natančno ponavljanje gibov, besed, dejanj njegovih predhodnikov, ki so on sam. Razlika med svobodo in nujnostjo, med podloženostjo in nepodvrženostjo, med indeterminacijo in popolno determinacijo je enako pomembna in enako rešljiva kakor razlika med učiteljevim mukajočim zanikanjem trapastega vprašanja in prvega štiklca Mumonkana in temeljnimi budističnimi dogovori o povezavi vsega z utemeljiteljem religioznega sistema.

Misel o večnem vračanju vsebuje torej (tudi) paradoks, ki zahteva prevzetost, obsedenost tistega, ki hoče razrešiti problem svobode in nujnosti. Verjetno pa je rešitev problema, ukinitve protislovnosti oziroma spoznanje odnosa med nasprotjima tisto, kar omogoča spontanost posameznika. Ta spontanost je verjetno enaka dadaistični spontanosti, osvobojeni misli na prihodnost, in ta šele omogoča neposrednost in primerno reagiranje v vsaki situaciji.

»Veselje ob odvzetem pomenu, razcepljenem smislu, ki v znaku postmoderne grozi, da se bo utrdilo v novo estetsko dogmo, samo nikdar ni brez pomena. Tembolj bi se lahko dešifriralo kot znak neke epohe, ki se ji je – zaradi realnih historičnih osnov – vizija prihodnosti, ki jo lahko ustvari človek, razblinila.

Bürger

Če v koanu učiteljeva avtoriteta in pripadnost besedila kanonu omogočata, da verjamemo v učinek, mora pri Nietzscheju besedilo opozarjati na svojo učinkovanje, na možnost ugonabljanja oziroma preobraženja konzumenta. Ta plast besedil pa se je v začetku tega stoletja osvobodila, v času avantgard so pisali manifeste, ki so pisali o tem, kako naj bi avantgarde učinkovale na uživalce svojih del; sama dela, ki bi morala učinkovati, pa so čisto umanjala ali pa so bila neučinkovita. Ker so izdelki neučinkoviti, vsaj glede na visoko postavljene zahteve po njihovem delovanju, je včasih šele iz manifestov in podobne razlage sploh mogoče določiti namen avantgardnih izdelkov. V primeru, da ne bi poudarjali zahtev po drugačnem sprejemu del, bi bila tako nadrealizem kot tudi dada logična posledica razvoja umetnosti – celo več; niti njuno poudarjanje čezumetniškega delovanja ju ni moglo rešiti usode, ki sta se jo na vse pretega otepala – znotraj umetnostne revolucije.

Proza, prozni konstrukt, ki bi izrabljala umetnost, bi moral na to svojo lastnost opozarjati. Ta avtorefleksivna, metafizijska plast pa je lahko del samega besedila, kot je to primer pri Nietzscheju, lahko pa bi bila povsem

ločena od dela. Pri metafiktionalnosti kot povsem sprejetem in silno razširjenem postopku v pisanju je možnost, da delo že vsebuje navodilo za uporabo, pogostejša, in to omogoča bralcu, ki ni več v dekodiranju in interpretaciji, iskanje presežka dela, konstrukcijskega principa. Besedilo s tem, ko spodbuja bralca k interpretaciji, premeščanju delov in sodelovanju pri oblikovanju dela, spodbuja iskanje interpretacije, ki lahko reši delo brez ostanka – brez ostanka pa je delo verjetno rešljivo samo s prepoznavanjem konstrukcije, ki si jo je zamislil avtor. Poziv k interpretaciji, k iskanju pomenskega viška, ki je omogočen z brezpomenskostjo literarnih del, bi lahko pogojno imenovali interpretacijska paranoja.

Takšno zasilno imenovanje je primerno zgolj zato, ker nas približa praksi enega od nadrealistov, Dalija, ki je namesto pasivnosti avtomatizma propagiral metodo kritične paranoje, aktivnosti, ki bi simulirala duševno bolezen paranojo, kot jo je opisal psihoanalitik Lacan, čigar kasnejša dela so poznana predvsem v Ljubljani. Dalijeva metoda je namesto pasivnosti, namesto »idealističnega bega od realnosti«, zahtevala simulacijo in analizo moči paranoidega vedenja, ki v »simulakru«, objektu opazovanja in hkratne interpretacije, vidi dva ali več objektov. Dali je pravzaprav le razvil metodo iskanja predmetov, ki jo je Duchamp zmaknil daljnim vzhodnjakom; najdeni predmeti pa so najdeni »po naključju«, pač zaradi lastnosti, ki omogočajo projekcijo nezavednega. Tako postanejo lahko objekti za premišljevanje o projiciranih vsebinah; s svojo nenavadnostjo, pridobljeno s spregledanjem njihove pojavitve, kažejo na delovanje nezavednega in njegovo projekcijo v svet zunaj.

Dalijeva pozornost je veljala možnosti multiplikacije objekta, ki nastopi pri paranoji; multiplikacija je omogočena z razcepom objekta na dva ali več, to pa je omogočeno s paranojno interpretacijo. Paranojno mišljenje uporablja objekt tako, da vanj investira, vnaša nezavedne vsebine, zato jih v njem »vidi«, saj ugleda povnanjeno željo. Pri tem je neverjetna lastnost paranojne mišljenja sposobnost, da uporabimo iztrgani detalj kot dokaz in ilustracijo za navzočnost projicirane vsebine tudi v drugih objektih. Včlenjevanje drobcev v interpretacijo celote, enačenje delca in celote, iskanje delca, ki ustreza celoti, premeščanje in preurejanje materiala je pri kritični paranoji podrejeno vzgibom nezavednega in njihovemu aktiviranju. Pri tej dejavnosti pa je zunanji svet toliko razpoložljiv in podrejen, da omogoča več različnih sistemov, ki so projicirani. Zaradi poudarjenega poigravanja z več možnimi interpretacijami pa so poleg najdenih predmetov služili tudi izdelani predmeti, simulakri.

Simulakri imajo to lastnost, da lahko v enem samem objektu ugledamo več kot enega, izdelani za kritično paranojo pa spominjajo na sličico, ki jo je C. Jencks v svoji knjigi o jeziku postmoderne arhitekture predstavil kot primer delovanja te arhitekture; gre za sličico »race zajca«, ki združuje obe podobi; od projekcije tistega, ki sličico gleda, pa je odvisno, katero mrcino bo v njej ugledal. »Raca zajec« je primer optične konstrukcije, ki vsebuje paradoksalna in nezdržljiva elementa; takšne slike so bile pred pojavom televizije kratkočasje otrok ob dolgih zimskih večerih, zato so jih tiskale mnoge revije in knjige za instant zabavo v času med vojnama. Prenos v prozo je bil torej samo vprašanje časa.

»Osrednja tema postmodernega mišljenja pravi, da v naši družbi znak ne kaže več na označenca, temveč vedno samo na neki drug znak; da

s svojim govorom pomena sploh ne izrečemo, temveč se gibljeemo le v neskončni verigi signifikatov.«

Bürger

Raca zajec, Jencksov primer simulakra, ki mu predstavlja reprezentativen primer za vso sodobno arhitekturo, pa že kaže način gledanja, ki ga je treba prenesti tudi na bolj zapletene simulakre. Izdelki in njihovi poddelci lahko kažejo zgolj drug na drugega ali pa so si med seboj neresljivo nasprotni; opozarjanje na njihovo rešljivost in zahteva za interpretacijo, »zgodbo«, ki bo rešila delo brez preostanka, je pravzaprav poziv na iskanje smisla. Ker pa je smisel odtegnjen, saj kažejo deli paradoksa zgolj drug na drugega, ali pa deli besedila eno na drugo in se od drugih delov odbijajo, se dogodi projekcija želje, besedilo oziroma izdelek začnemo urejati v skladu z našimi skritimi pričakovanji, izkušnjami in preteklimi doživljaji. Pri tem investiramo v izdelek željo, »tisto, ki je najbolj skrita in se je včasih sploh ne zavedamo« (Blatnik); iskanje smisla in poziv k razrešitvi dela pa povzroči poleg paranoidnega vrtenja v krogu, obkroževanja in zoževanja praznega mesta, ki razreši paradoks, tudi aktiviranje arhetipov, ki so navadno vsebovani že v izdelku. Med simboli so še posebej pogosti tisti, ki aktivirajo samo sebstvo, posebej še, če so sami v sebi paradoksalni.

Že Jencksova sličica zahteva od gledalca, da spremeni način gledanja; le takó bo lahko uzrl celoto, lahko gledal obe polovici. Podobno se dogodi jazu, ki si v skladu z vzgibi želje preureja simulaker in v njem išče pomen; v delu, ki je osvobojeno končnega smisla, ker vsebuje preštevilne pomene, tega ni. Pomeni seveda so, vendar noben od njih dela ne rešuje v celoti, razen seveda tistega, ki presega možnosti samega jaza in je rešljiv zgolj na ravni sebstva. Jaz v primeru, da hoče pomiriti nasprotujoče si zahteve, ki ga vrtijo okoli praznega mesta, dopusti poseg v svojo enotnost, ob tem pa omogoči ozaveščanje nezavednih vsebin, ki so bile investirane v delo in se zdaj, kot vsaka prava investicija, vrnejo. Ob tem, ko se upeha in preda jaz, pa se sprosti in osvoji zadostna količina vsebin kolektivnega nezavednega, to pa povzroči premik točke identifikacije z jaza na točko v transpersonalnem delu spektra – na sebstvo. Znotraj njega nasprotja in dvoumnosti besedila prenehajo biti nasprotja.

Dela, ki bi lahko veljavo za nadaljevanje avantgardne taktike oziroma posredne naključnostne proizvodnje, pa s svojim pozivom h kritični interpretativni dejavnosti, po paranoidnem vrtenju okoli smisla besedila, izpolnjujejo zahtevo po naključnem branju; po branju, v katerem bralec sodeluje tako, da ni nobeno branje enako, čeprav je končni rezultat, ki je namen dela – sebstvo – enak za vse bralce. Ko se bralčeva zgodba pokrije z avtorjevim namenom, je dana bralcu ista izkušnja, ki je omogočila avtorju metapozicijo in njegovo konstrukcijo dela. Avtor, ki bi hotel povzročiti spremembo bralčeve recepcije realnosti in njeno obogatitev z nadrealnim, bi moral nadrealnost doživeti. Odrganje bralca od resničnosti in s tem povezana sprememba »notranjega sveta« kot zveste odslikave zunanjega, realnosti, s pomočjo konstrukcije, je mogoče samo v primeru podobne izkušnje. Če smo s tem omejili število avantgard na nadrealizem in dado, smo z zahtevo po izkušnji, ki pomeni verjetno tudi konec modernosti kot projekcije v prihodnost, razširili avantgardo s peščico posameznikov, ki so sopotniki gibanj, pa so skušnje izražali enako – z montažo. Prav lahko pa bi število še povečali, če bi vključili v avantgardo vse tiste, ki so v preteklih obdobjih na

kakršen koli način izražali podobno izkušnjo; s tem bi pristali na trditve nadrealistov in dadaistov, da je »duh« njunih gibanj večin, da je stalnica. Seveda pa bi v tem primeru ravnali ne samo neznanstveno in nezgodovinsko, pač pa v skladu s paranoičnim preoblikovanjem materiala in projekcijo; vendar pa je to edini postopek, ki omogoči branje in pisanje o prozih delih, o katerih bomo govorili. Ta postopek pa je kot možen način branja tudi vračunan v dela – še več dela ga celo zahtevajo in na to opozarjajo.

Obravnavali bomo torej samo dela, ki so zgrajena tako, da bi aktivirala sebstvo oziroma povzročila dovolj močan napad na posameznikov jaz, da bi ta omogočil prodor nezavednega, in ki na to svojo lastnost tudi opozarjajo. Zgrajena morajo biti tako, da vsebujejo paradoks oziroma kažejo deli drug na drugega ali pa na označevalce v drugih delih, o tem pa morajo tudi govoriti; imeti morajo torej metafikcijsko plast, ta pa mora poudarjati več – kot – umetnostni namen dela. Dela morajo pripadati izvenumetnostni metafikciji, ki sledi preprostem modelu, kakršnega predstavlja paradoks Lažnivec, ko ta reče »Lažem!« pa hkrati laže in govori resnico, o laganju in resnici pa tudi govori. Ker je treba najprej počistiti pred lastnim pragom, ne bomo omenjali Fowlesa, Eca, Bartha, Cortazarja in drugih avtorjev, pač pa nekatera bolj ali manj reprezentativna domača dela, na podlagi katerih bi se dalo preveriti trditve, »da je osvobojenost signifikata samo past, ki jo postavijo slikarji (pisatelji) opazovalcu (bralcu), da se ta izgubi v vrtincu simbolnih pomenov. Prav tak postopek so poznali že nadrealisti . . . To, kar skušamo danes zajeti s precej nemočnim pojmom postmoderna (Bürger ne loči med pojmom postmoderna in postmodernizem), bi se lahko izkazalo za vdor avantgardistične problematike v moderno umetnost.« (Bürger)

(Nadaljevanje in konec prihodnjič)

sami logični formulaciji: če ni nič resnično, zakaj bi moral biti potem resničen prav ta stavek?

Če nas ta stavek po eni strani vrača k starodavnemu in banalnemu »kretskemu paradoksu« – in tako v pojmih formalne logike postane neresljivi in torej ničeni – pa se po drugi strani, v pojmih dialektične ali fenomenološke logike, razkrije kot gola in samovoljna »peticija nihilizma«; ta za sofizmom skriva voljo do moči, ki jo je rodila, a se ne more izraziti – v skladu z »vrhovnim izrekom izmailcev«, ki bi jo hoteli imeti brezmejno in vsemogočno – v svoji radikalni poživljenosti. Že dejstvo, da se utemeljuje na domnevnem »najvišjem poznavanju« realnosti, zaradi aporije, ki jo vklepa in na kateri stoji, razkriva njeno radikalno neverodostojnost tudi na »logičnem« in »epistemološkem« prostoru, ki je zastavljen kot njen »vrhovni« temelj.

Zato Bartol s svojim Alamutom kot izredno metaforo o volji do moči (in o radikalni kritiki te volje) ostaja eden redkih evropskih pisateljev (in morda edini ali vsaj eden največjih), ki so se bili zmožni soočiti – od znotraj ter z zgodovinsko in intelektualno najbolj izdelanimi vidiki, s hladnim in krutim razumom – s totalitarizmi in fašizmi, ki so ob koncu tridesetih let osvajali tolikšen del Evrope, sveta in tudi ustvarjalcev samih. Pisatelj se ne ukvarja s sodbami in komentarji, ampak se v celoti posveča očarljivemu tkanju oseb, barv in dogodkov, izza katerih pa nam nikoli ne pove naravnost, da bo tudi izmailska oblast Alamuta, trdnjave Ašašinov, zrušena nič manj, kot so bile zrušene trdnjave nasprotnikov, ki jih je porazil.

Prev. J. Zlobec



Matej
Bogataj

Klin se s klinom zbija (III)

VSAKE OČI IMAJO SVOJEGA MALARJA
(*Labirinti; leksikon, križanka, učbenik, potopis*)

»Samo tisti, ki zmore v pravem zaporedju prebrati dele knjige, lahko na novo ustvari svet.«

Pavič

»Nadpripoved« (*sverhpovest'*) je ključni pojem Hlebnikove poetike in predpostavlja zgrajenost žanra »iz samostojnih odlomkov, vsakega s svojim posebnim bogom, posebno vero in posebnim zakonom... Če je zgodba gradbeništvo z besedami, je nadpripoved gradbeništvo z »zgodbami«. Kot enota umetniku ne služi beseda, pač pa zgodba prvega razreda. Približno pol stoletja kasneje je dobila takšna nadpripoved, metazgodba, svojo teoretsko opredelitev v opisih poetik »odprtega dela«, ki bi imelo zamenljive dele in bi torej samo reproduciralo različne smisle in pomene, pri tem pa omogočalo bralcu oziroma izvajalcu kar največje sodelovanje pri oblikovanju dela. Takšno sodelovanje bralca bi lahko imenovali tudi vdor naključja v delo, ki je konstruirano tako, da ta vdor omogoča in predpostavlja.

Pavičev roman – leksikon pa je kot primer metazgodbe primeren še iz enega razloga; v svoji zunanji zgradbi kaže na svojo dvodelnost, sestavljenost iz dveh delov, ki morata biti združena. S tem, ko obstajata moški in ženski primerek in razlika med njima, ki mora biti presežena, če naj se združita v celoto in se bralcu zgodbe pokrijejo in zložijo kot domine, brez preostanka, kaže delo željo po preseganju dveh nasprotij, po njenem spoju. Moško in žensko sta morda najpogosteje uporabljen zglede dveh principov, ki sta si nasprotna, a skupaj sestavljata celoto. Pavič, ki pripada narodu, ki je bil ena od nadrealističnih velesil, je tudi v samorefleksivnem delu Besednjaka opozoril na to, da je treba roman brati nadrealistično; s primerjanjem kurzive v enem od pisem se bo knjiga (moški in ženski primerek) sprijela v celoto in (bralcem) ne bo več potrebna.

Roman – leksikon je najbolj značilen primer romana z zamenljivimi deli, ki ga je sicer mogoče brati tudi od začetka do konca, vendar je takšno branje samo eno od možnih; primernost takšnega branja je tolikšna kot branje leksikona ali enciklopedije po vrstnem redu, ali pa branje knjig v knjižnici po abecedi avtorjev. Linearnost branja, ki seveda ne more dobiti vpogleda v Besednjak, hoče avtor preprečiti z opombami pri posameznih geslih, ki opozarjajo bralca, da bo dopolnilo informacije dobil v nekem geslu, od tam pa ga napoti spet nekam drugam. Bralec mora torej preskakovati od gesla do gesla in slediti svoji radovednosti, ki ga sili k temu, da bi preveril pisateljeve obljube o skritem smislu knjige. Ta skriti smisel je zabrisan, saj je Besednjak oziroma Pavičeva verzija tega sestavljen iz enakega »materiala« kot leksikon iz 17. stoletja, le da je dopolnjen z dogodkom iz leta 1982, iz časa, ko je slovar pisal Pavič. Leksikon iz 17. stoletja je kljub svoji pravilni sestavi zahteval prav posebno branje, zato je imel vdolano pečeno uro; ko je pesek iztekel, je bilo treba knjigo obrniti in nadaljevati branje v obratnem vrstnem redu; takrat se je odkrival skriti smisel.

Pavičeva verzija tega nima, ker so gesla zaradi različnih abeced pomešana, pa tudi datumi so preračunani na eno samo štetje; »to je vsekakor glavna pomanjkljivost, ... kajti samo tisti, ki v pravem vrstnem redu prebere dele knjige, lahko na novo ustvari svet.

Vendar vseh teh pomanjkljivosti ni treba jemati kot veliko izgubo; bralec, ki bi iz zaporedja gesel lahko prebral skriti smisel, je že zdavnaj izginil z obličja zemlje, kajti današnje bralno občestvo misli, da je domišljija izključno piščeva domena in da se je to sploh ne tiče. Predvsem takrat, kadar gre za besednjak. Takšnemu bralcu ni potrebna pečena ura v knjigi, ki bi ga opozarjala, kdaj je treba zamenjati način branja, kajti tega današnji bralec ne menja nikdar.«

S to blago ironijo opozarja avtor bralca, naj poskuša rekonstruirati prvotni, smrtni besednjak, ki je spreminjal svoje besede v meso. Takšna rekonstrukcija pa je možna samo v primeru, da knjigo obračamo, da je ne beremo od začetka do konca, temveč se pehamo za njenim dekonstruiranjem in z zasledovanjem podatkov o dogodkih. Pavič nas nagovarja, naj z gesli, ki so gradivo tako kot v zgodbah besede, sestavimo zloženko, ki bi imela pomen; ta zloženka pa obstaja, saj je fiktiven svet Besednjaka samo neurejen svet Daubmanusove različice leksikona. S tem, ko moramo iskati razporeditev hipoteksta, prototeksta, iščemo svoj razpored gesel v besednjaku, sestavljamo svoj lastni besednjak, v besednjaku iščemo svoje lastne pogodbe. Obvladovanje materiala in njegovo razporejanje ter interpretacija je enako paranoidnemu ravnanju s simulakrom.

Seveda pa ustvarjanje sveta »na novo«, projiciranje pri iskanju lastne zgodbe, notranjega navzven in sprejetje projiciranega v zavest v primeru radikalne preobrazbe, pomeni preoblikovanje notranjega kot odslikave zunanjega. Nova življenjska praksa je Bürger poimenoval takšno preoblikovanje notranjega in šele s tem tudi zunanjega. Pri spoznanju pravega vrstnega reda ugledamo telo Adama Kadmona (Ruhavija), enega najpogostejših simbolov za sestvo v gnostični tradiciji. Če sledimo Pavičevemu namenu, naj bi Besednjak omogočal dosego sestva; če sta to sestvo in njegova dosega odvisna od pravilnega branja, od odkritja pravilnega reda, potem je pravi red, konstrukcija tega reda, identična sestvu; je paradoksalna ali vsaj dvoumna. To so opazili tudi nekateri drugi Pavičevi razlagalci, na primer Pantič: Vse je v znaku pitijskega govora, dvoumnosti in »pletanja praznine«, v znaku prizadevanja, da bi se z jezikom imenovalo tisto, kar ne more biti imenovano... Pisanje je rekonstrukcija sveta kot literatura in literarna fikcija, nekakšna imitacija božje knjige, vzpostavljanje »države sna«, sestavljanje telesa prvega človeka, trud, da se skozi literaturo ponovno občuti »grozna globina časa«, ponovno dosežejo mitsko – arhetipski čas, prostor, praznačetek. Pisanje je neprestano spominjanje, vrnitev na preobrazec in z zgodovinskimi protislovji neomadeževano zoro sveta.

Vsako takšno vračanje v predzačetke pa je tvegano, če je verjeti Paviču, ki svari bralca pred izgubo, če ne upošteva navodil za uporabo; prav tako se je Masudi, eden od piscev Besednjaka, izgubil v tujih sanjah in ni nikdar več našel izhoda. Bralcu v tem primeru ne preostane nič drugega, kot da se napoti od sredine na katero koli stran in si pri tem krči lastno stezo. Takrat se bo prebijal skozi knjigo od znaka do znaka in se orientiral z gledanjem v zvezde, mesec in križ (simboli rumene, zelene in rdeče knjige). Tako bo vsak bralec sam zložil svojo lastno knjigo v celoto kot v partiji domin ali kart, in od tega besednjaka dobil toliko kot od ogledala, kolikor bo v njega vložil, ker se od resnice – kakor piše na eni od strani tega besednjaka – ne da dobiti več kakor v njo vložite. Knjige ni treba nikoli prebrati cele, iz nje je mogoče vzeti le pol ali samo del, in pri tem lahko ostane, kot se z besednjaki tudi dogaja. Več ko bralec išče, več dobi, zato bodo srečnemu najditelju jasne vse vezi med imeni tega besednjaka. Preostalo je za preostale. Znaki kažejo torej drug na drugega, in v nje je treba vložiti, investirati, slediti svojemu pletenju zgodbe in se zavedati, da je knjiga hkrati »Adamova ikona« in nekaj spletenega na praznini, da je lovišče sanj, ki naj konstruirajo vsaj del dveh Adamovih palcev, da bo lahko med njima preskočila iskra, in hkrati leksikon, v katerega mora bralec investirati čimveč, avtor pa je ves čas primerno skrit.

Ta bralečeva investicija pa je na moč podobna lovu na sanje, religioznosti Hazarov. Vodnica njihove sekte teh je bila prva avtorica Hazarskega besednjaka. Hazarsko religioznost pa so prekrili uspešnejši religiozni sistemi, krščanstvo, judovstvo in islam, ki so si v skladu z delnostjo svoje resnice lahko tudi delno razlagali hazarsko polemiko, ki je povzročila razpad hazarskega cesarstva in izgubo hazarske državnosti. Velike religije so prekrile hazarsko religioznost, njihovo lovljenje sanj z namenom, da bi na dnu ugledali veletelo Adamovega brata. Hazari pa so vseeno zvito pustili svoja semena v velikih religijah, tako kot to počne njihova najljubša rastlina in sadež – ku. Ko leti ribi podoben plod po zraku, ga često zagrabi jastreb, »odtod Hazarski pregovor, ki pravi: ‚Arabci nas bodo pojedli, misleč kot skobec, da smo riba, mi pa smo ku.‘« Prav tako, kakor je mogoče iz vseh

treh knjig kljub njihovim nasprotnim trditvam izluščiti dogodke ob hazarski polemiki in njen izid, je mogoče v vseh velikih religioznih sistemih najti drobce njihovega prvega besednjaka, ki je ikona večnost krat prostorska neskončnost.

Hazar lahko postanemo z lovom na sanje ali pa s prepoznanjem svojega naroda v opisu Hazarov. Slednjo možnost so v Besednjaku prepoznali nekateri razlagalci; Debeljak je prepričan, da so Hazari tipičen primer malega in zapostavljenega naroda, prav tako kakor smo to Slovenci. Še bolj so v Besednjak investirali svoja politična in nacionalna prepričanja nekateri drugi razlagalci. »Prvič vzpostavlja odnos s staro politično satiro in zlate dobe srbskega modernizma... Kot satira srbskih modernistov ima tudi Pavičeva fantastika svojo intencionalnost in ne skriva ključa, s katero se lahko odklene skrivnost njene fantazmagorije. Čeprav se v teh ključnih delih knjige iz prostora abstrakcije spušča na nivo vulgarnih prepoznav, odkrivanje tajnih sporočil v hazarski zgodbi nekoliko povečuje draž sodelovanja, h kateremu avtor stalno spodbuja svojega bralca. Kot se je v starih alegorijskih zgodbah Radoja Domanovića vedno dobro vedelo, o kom govori zgodba, se v opisu Hazarov v prikazovanju hazarske države jasno kažejo mnoge lastnosti današnjih Srbov, in s tem knjiga poleg estetskih konotacij dobiva tudi aktualno kritično in politično motivacijo...« Dokaz za to Palavestrovo branje so citati, na primer, »da je na dvoru vedno največ tistih, ki niso Hazari, v državi pa je obratno«, ali pa da »Hazari v svojem delu države delijo pogačo/potico z vsakim, medtem ko jim v drugih delih nihče ne da niti drobtine... V teh prepoznavanjih se razkriva, da je Hazarski besednjak, navkljub ironiji, humorju in posmehu v osnovi mračna knjiga tragične zgodovinske izkušnje... Kritični telos Hazarskega besednjaka razmišlja o dveh občin civilizacijskih vprašanjih. Na prvem mestu je vprašanje zgodovinske usode naroda, katerega razpad in izginotje spremlja tudi rušenje jezika. Na drugem mestu je nepatetičnost nacionalne tragičnosti, posmeh svetemu ognju vere v boljšo prihodnost. Kot nosilec upognjene duhovnosti in zbledele nacionalne identitete izkrivljeni, neurejeni in premešani besednjak hazarskega jezika – ki vse trpi, v katerem je vse mogoče in s katerim vsakdo lahko dela, kar se mu zljubi – simbolizira nesposobnost neke nacionalne kulture, da bi se uprla brezumnemu terorju zgodovine...« (Palavestra).

Seveda je mogoče v besednjak vložiti tudi politično, nacionalno, probleme Srbstva in Slovenstva, pa vendar je Pavičev namen širši, bolj internacionalen. Tiste, ki so se zaradi prevelike investicije političnega oziroma nacionalnega izgubili v slovarju, je morda koristno opomniti na gledanje znakov ob prečkanju, zvezd, meseca in križa, ali pa vsaj srpa in kladiva.

Lovec na sanje, ki bi iskal divjad, ki bi ga pripeljala v bližino hazarske duhovnosti, lahko v Besednjaku najde tudi kaj drugega kot usodo svojega zatiranega naroda; sanje imajo pri Hazarih dvojen pomen; poleg vrvenja v snu so sanje tudi »stanja bistre zavesti in trenutki vrhunske izpolnitve življenja. Sanje torej niso samo dnevi naših noči, ampak so lahko tudi skrivnostne zvezde naših dni.« Kdor ugotovi, »da je njegov dan samo tuja noč, bo iskal pravi dan, ki mu omogoča resnično zbujenje iz lastne resničnosti, kakor se zbujajo iz sanj, to pa vodi v stanje, v katerem je človek še bolj buden kot v budnosti.« Ker je Besednjak sestavljen iz drobcev treh besednjakov, Atehinega, Nikoljskega oziroma Daubmanusovega in Pavičevega, ti pa vsebujejo zapise o Adamovem telesu, je mogoče iskanje tistega, ki se

skriva za hazarskim simbolom sebstva. Sanje so tudi redki zapisi lovcev o participaciji na veletelesu, o trenutkih razsvetlitve, ko je človek bolj buden kakor v budnosti. Ta budnost pa je verjetno tisto, kar je Breton imenoval nadrealnost; pri Paviću je dosežena z modelom škatel, ki kažejo na neko predrealnost, realnost, ko nasprotja še niso bila ločena.

Pavića so mnogi njegovi interpreti spoznali za umetnika na nadrealističen način, to pa predvsem zaradi stila; paradoksi v stavkih, alogizmi, vrtoglava simbolika, »oponašanje nadrealističnega avtomatizma«, »slapovi penečih se besed, od katerih se zvrtili v glavi« so razpoznavni znaki nadrealistične poetike. Obnova srbskega nadrealizma je nastopila tam, »kjer bi jo najmanj pričakovali; v primarni zgradbi besedila, v okviru in konstrukciji stavka kot osnovne enote in glavnega izvoda vsakega književnega izraza.« Vse to pa še ne bi bilo dovolj za ugotovitev, da je Pavić nadaljevalec nadrealističnega početja – lahko bi pomenilo, da ga imitira zaradi vračanja v umetnost. Pavić je nadaljevalec nadrealizma bolj zaradi strukturnega vzorca in pojmovanja sanj, budnosti in še večje budnosti kakor pa zaradi svojega stila. Res se že v stavku kažejo iracionalizem, paradoks, nezdružljivost oziroma težja združljivost besed, vendar to le kaže na namen romana – takšna uporaba stila kaže na mikro področju tisto, kar je doseženo na makro nivoju. Za pripadnost nadaljevalcem nadrealizma pa bi zadostoval jezik, ki bi bil povsem tradicionalen in konvencionalen, ukraden, prepisan, grob – ki sploh ne bi deloval umetniško niti nadrealistično, pač pa bi morala zgodba, ki bi jo sestavljal, vsebovati iracionalizem, paradoks, dvoumnost. »Simulirani nadrealistični avtomatizem« bi bil lahko uporabljen v umetniške namene, lahko bi bil imitacija dokumentov nadrealističnih eksperimentov, ki bi jih napačno bral kot poezijo – podobno bi lahko laboratorijske izvide ali diagnozo brali kot literaturo »ljudi v belem«, zdravniške romane. In obratno; tudi recepte in izvide in diagnoze je mogoče uporabiti nadrealistično, prav tako pa tudi ponarejeno teoretsko razpravo ali esej, če je konstrukcijski princip pri njem najvažnejši.

Pavić je v svojem drugem romanu z naslovom Predel, slikan s čajem (Predeo slikan čajem) napisal, da so kritiki »kot študenti medicine; vedno mislijo, da pisec boleha ravno za tisto boleznijo, ki jo pravkar preučujejo. Pisec pa seveda boleha za eno samo boleznijo, za boleznijo, da bi križal besede«, da bi iz enega jezika v ustih napravil dva, da bi govoril dvoumno. Tudi tole pisanje o Hazarskem besednjaku posiljuje Pavića z nadrealistično diagnozo, katere znaki se kažejo še ob mnogih drugih simptomih, in kaže, kje je njegov avtor obtičal pri razumevanju proze zadnjih dveh desetletij. Na srečo pa ima Pavić srečo, da ne boleha in da njegovo zdravje ni odvisno od diagnoze kritikov, sicer bi se mu zgodilo kot tisti kravi, o kateri pripoveduje šala, da je že zdavnaj poginila, ko so imeli terapevti še cel kup idej.

Piscu, ki boleha za strastjo premetavanja in križanja besed, pa ne preostane drugega, kakor da se sprijazni s simptomom in napiše roman – križanko. Pavićevo opozarjanje, naj Besednjaka ne berejo od začetka do konca, bralcem in kritikom ni šlo do srca; njegovi pozivi, naj iz treh knjig in treh opisov enakega dogodka, ki se zvesto ponavlja v določenih časovnih razmikih, rekonstruirajo telo, katerega podoba je Besednjak, so naleteli na gluha ušesa. Paviću ni preostalo nič drugega, kot da napiše roman – križanko; tisti, ki križanke bere in rešuje od prvega vodoravnega vprašanja do zadnjega navpičnega in ne preverja še enkrat vpisanih rešitev, je ali naderudit ali pa slab reševalec križank. S tem, ko poudarja, da rabijo zgodbe kot

gesla, kot besede, pa je poudarjena tudi zgradba knjige. Ta jasno kaže, da so zgodbe pravzaprav osnovni material romana, ki je tako metazgodba, nadpripoved.

Roman-križanka je tipičen primer labirintne zgradbe dela; reševanje labirinta je njegovo konstrukcijsko dekodiranje. Križanka nas že s svojo vizualno konstrukcijo spominja na vizualno poezijo, enega temeljnih neo-avantgardnih postopkov, ki v primeru svoje semantičnosti deluje kot poudarjeno polisemantična konstrukcija, pač zaradi različnih načinov gledanja, ki pripeljejo do ugledanja konstrukcije z enim samim pogledom.

Labirintnost romana pa je poudarjena še na en način; deli so pomešani in mora bralec vnašati svoj red v roman, poleg tega so v njem posejane zgodbe, ki ne vodijo nikamor, ki rabijo zgolj temu, da vemo, kje je zgodba končana in kje se začne druga, prav tako kot nam črni kvadrati v križanki kažejo konce in začetke besed in njihovo dolžino. V primeru, da bi zavrgli kakšno od potrebnih zgodb, bi se ta sparala kot pulover in bralec bi postal »popolnoma izmišljen. Vsaka podobnost s pravimi bralci je povsem naključna.« Bralec bi postal fiktiven, njegova podobnost s pravim bralcem pa povsem naključna. Podobno kakor se je mogoče izgubiti v Besednjaku in nato priti ven ali pa tudi ne, je mogoče zaviti s prave poti in postati fiktiven v križanki; vse to pa ni nič v primerjavi z vsemi mrtvimi bralci, ki niso nikoli odprli Besednjaka, ali pa v primerjavi s tistimi, ki nimajo kontrolnega primerka besednjaka in se nabodejo na iglo in niso več med živimi.

Seveda pa branje ni enako nevarno za vse bralce; tudi avtor loči dve vrsti bralcev čajnih slikarjev. Eni preskakujejo, drugi rešujejo zapovrstjo, prvi bolj ljubijo besede kakor samo mrežo in njena polja, gledajo bolj na legendo z navodili; po nečem preživetem se ne vračajo v preteklost, da bi jo urejevali, in ti bodo morda brali knjigo z metanjem kock. Drugi jo bodo reševali po vrsti in v skladu s sistemom, rajši imajo sistem kot pa same besede v križanki, »za njihovim početjem se bo pokazala skrivnost (že spet!) urejenega sveta, ki si ga že davno želimo.« Če je verjeti Paviću, obstajata dve kategoriji bralcev; tisti, ki medlijo nad jezikom in stilom, ljubijo besede in iščejo za njimi tisto, kar druga vrsta bralcev išče za sistemi, z iskanjem konstrukcijskega principa knjige.

Bralcu ni prijetno brati o romanu, ki ga še ni prebral. Dokler zadnji Pavićev roman ne bo preveden v slovenščino, je neprimerno pisati o njem; morda le opomba, da je tisto, kar predstavljajo v Besednjaku sanje v obeh avtorjevih pomenih, v prosojnih čajnih akvarelih zamenjano z romanesknimi junaki. Ti predstavljajo tisto drugo, nezavedno, ogledalno podobo bralca, imajo torej isto funkcijo kakor sanjski svet predzačetkov. Svet, naslikan v nežnih čajnih barvah, je narobe svet, je svet ogledala in njegove sicer zveste, a obrnjene podobe. Če je Hazarski besednjak zahteval od bralca predvsem iskanje skupnega vsaki od trojic (leksikonov, dogodkov, »knjig«), potem je Predel slika senc, pehanja za bogastvom in močjo, za uspehom. Bralec mora torej prekucniti svet na glavo, da bi ga lahko dojel in razumel, da bi razumel zgodbo o osebi, ki v življenju doseže vse, a pri tem izgubi svojo dušo; edino, kar ji preostane, je ponavljanje tujega življenja, imitacija zemeljskega bogastva, ki je brez vrednosti, ker ne more biti izkoriščeno. Z imitiranjem Dedinja, Brionov in še nekaterih rezidenc glavni junak izgubi avtentičnost, postane vloga, ponarejena eksistenca. Sicer pa je Predel že jezikovno precej slabši, včasih imamo občutek, da je slikan s prekuhanu kavno usedlino in ne s plemenitimi čaji.

»Po svoji volji zaobračaš besede, menjaš pomene; in vendar eno ostane. Le ti si, edini, o tebi zgodba pripoveduje.«

Konst 9, 17 (Blatnik)

Roman – učbenik Plamenica in solze Andreja Blatnika je eno prvih večjih prozskih del, ki je pisano z metapozicije, ki izrablja dvoumnost o tem, kdo je pripovedovalec, kako, da je od opredelitve za eno ali drugo možnost odvisno, kdo je naslovljenec. Zaradi razlike med avtorjem in dvema morebitnima pripovedovalcema je mogoče izluščiti več različnih pomenov. Od »avtorstva« je odvisen namen knjige, preigravanje in citiranje tujih zapletov, dopisovanje v Babilonsko knjižnico, ki vsebuje vse mogoče permutacije črk, tiste smiselne in še vse druge. Druga možnost je učinkovanje dela na bralca, kar je lahko zaresni namen knjige ali pa zgolj simulacija avtorja, ki hoče še enkrat ponoviti neuresničljive želje tistih, kateri hočejo z literaturo učinkovati in ji odvzeti avtonomijo, pa jim ne uspe. Pri poskusu rekonstrukcije fiktivnega sveta Plamenic in solz je treba imeti ves čas v mislih, da živimo v dobi ponaredkov, videza in apokrifov; verjetnost, da je avtor napisal svoj roman in verjel v njegovo delovanje in učinkovanje na bralca, je enaka verjetnosti, da avtor tega zapisa o učinkovanju proze misli povsem resno in zares; povsem mogoče je, da je nostalgija po avantgardah in pionirskih letih gibanj, ki so verjela v boljšo prihodnost, za kar smo mi prikrajšani, še ena od mnogih sodobnih nostalgij; od nostalgije po tradicionalnem romanu s trdno fabulo do nostalgije po literarni teoriji in zgodovini, ko sta še uspešno reševali probleme recepcije, pisanja, obstoja dela, kar jima v poplavi prevar, drugostopenjskosti, ironije in neresnosti ter vdora teorije v samo literaturo ne uspeva več.

Blatnikov roman je zgodba o zlati krogli in Konstantinu Woynovskem, človeku, ki je iznašel preprosto možnost, kako priti do mitskega predmeta. Woynovski, neizrazit in neopazen študent na Akademiji množičnih psihoz, začne pisati diplomsko nalogo z naslovom Kako služi umetnost. To delo že z naslovom nakazuje povsem akademsko obravnavo predmeta in, »z učbeniško zgoščenostjo pokaže, kako obetavna je lahko povezava med predmetom njegovega študija in umetnostnimi praksami, in hkrati začrta smernice za prihodnjo uporabo množičnih psihoz pri vsakdanjih in specialnih artizimih.« Po uspešno opravljeni diplomski izgine, zato ga išče skrivna institucija z imenom Nova inkvizicija. O njem ve le to, da ima neslutene uspehe pri ženskah in da ga je nemogoče ujeti; za totalitarno organizacijo pa je že vsaka od teh lastnosti dovolj za utemeljen sum. Ko Nova inkvizicija že skoraj izgubi vsak up, se Woynovski preda in jim predlaga kupčijo; popeljal jih bo do zlate krogle, za plačilo pa mu bodo omogočili natisniti knjigo, v kateri opisuje pot do krogle, ki izpolni vse želje in objublja blaginjo in zlato dobo. Ko Nova inkvizicija pristane na njegove pogoje, popelje izbrano odpravo do čudaka, ki je izumil stroj, s katerim se da priti v fiktivne, literarne svetove; ker je zlata krogla fiktiven predmet, ker obstaja le v fiktivnih svetovih, je treba ponjo tja. Naprava, ki deluje tako čudno, kot bi jo izumili na Akademiji, jih popelje v svet, sestavljen iz svetov literatov, od Allena do Shakespearea, od Sofokla do Cankarja. Ko »prestopijo« v ta fiktivni svet, eden od članov odprave podvomi o svoji eksistenci, o realnosti sveta, v katerem se je znašel, o tem, ali sploh je resničen, živ. Ko odprava Nove inkvizicije prispe do zlate krogle, jo uniči hkrati z vodnikom, zato člani odprave ostanejo za vedno zaprti v Blatnikovi knjigi.

»Tako pripoveduje zgodba in tako bo.«

Če Pavić nagovarja bralca, naj sestavlja prvotni besednjak in z njim Adama, simbol sebstva, ali pa ga nagovarja k reševanju križanke, potem Blatnik od bralca pričakuje, da bo prišel do fiktivnega sveta, v katerem je zlata krogla, ki izpolnjuje vse želje. Da mu ne bi bilo treba iskati v priložnostih o mitologiji, lahko sledi poti do zlata krogle kar v Plamenicah, saj so te enake knjigi, ki jo hoče do izgube individualnega, do identitete s kroglo, napisati Woynovski. Ta pove o temeljnem namenu svoje knjige založniku s kratko parabolo. Parabola je, tako kot tudi drugi motivi, zapleti, situacije, ukradena; komu drugemu kot Borgesu, čigar razmišljanja o fiktivnosti oziroma nerealnosti sveta in nas v njem so zastrupila dobršno število literatov po vsem svetu in pri nas. Vendar pa ni Borges nikoli pomislil, da bi se dalo iz razmišljanja o fiktivnosti sveta dobiti kaj več kot nekaj kratkih zgodb, ki dopolnjujejo svet z njegovimi nerealiziranimi možnostmi.

Parabola, ki kaže temeljni namen knjige, kakršno bi napisal Woynovski, govori o besedi vseh besed, o besedi, do katere mora priti vsak sam in ki sestavlja edino in najvišjo poezijo dežele na severu. »Vendar naj se ve: to je zdaj.« Ta beseda je *undr*, ki zajema vse pesmi, napisane in one druge, ki torej povzema vse, kar je bilo, kar šele bo, in celo to, kar bi moglo biti, pa ne bo nikoli. Undr pomeni hkrati upanje in čudež, je beseda, ki zamenjuje vse druge besede, ki torej pomeni vse. Če beseda pomeni vse, potem ne pomeni ničesar. In če je tako, potem je vse in nič enako (to pa je ne samo čudež, temveč zbuja tudi veliko upanje).

Plamenice hočejo izenačiti nezdržljivo, po avtorjevih besedah imajo isti namen kot sposojena parabola, ki vsebuje osupljivo in brezglavo misel, paradoks. Hkrati pa so Plamenice najbolj radikalen primer kompilacije tujega govora, sestavljene so iz že napisanih knjig, njihov fiktivni svet je svet literarnih in drugih umetniških del, ki je zgolj sešit z avtorsko nitjo. Zlata krogla iz knjige se torej nahaja v svetu iz literarnih svetov, Plamenice pa hočejo delovati kot stroj Perskega, ki je Allenov Kugelmass. »Transportno sredstvo, ki jih seli v svetove, ki jih ne vidimo«, je hkrati naprava v knjigi, pa tudi Plamenice hočejo zapreti bralca v svoj svet, v kompilacijo fiktivnih svetov, da bi bralec prišel do zanikrnega predmeta, ki izpolnjuje želje. Pavićevo svarjenje bralca pred tavanjem v fiktivnem svetu obeh knjig je primerno tudi za Blatnikovega bralca, posebej še za tistega, ki so mu namenjene preroške besede, da o njem pripoveduje zgodba. Mogoče pa je tudi to, da je to le past za tiste, katerih jaz je še posebej močan in ki bodo zato investirali največ.

Blatnikovi literarni junaki v svetu, sestavljenem iz literarnih svetov, dvomijo o lastni eksistenci, pa tudi o čudnih zakonih tega sveta, v katerem je vse in nič enako. Najbolj jih seveda skrbi njihova resničnost, kakor vse fiktivne junake. Da bi bili v fiktivnem svetu resnični, morajo biti za realni svet fiktivni; hkrati pa ravno fiktivnost omogoča prehod v nevidni svet fikcije, v katerem je zlata krogla. Parabola o vsem in ničemer je izenačena fiktivnost in eksistenca, realnost je enaka fikciji in fikcija realnosti. V primeru, da imamo opraviti z enačenjem dveh različnih stanj, dveh različnih vrst eksistenc, na primer sanj, resničnosti, blodenj, fiktivnosti, pa je njihov spoj vedno že neka nova realnost, nadrealnost. Blatnik hoče s svojim delom, ki je spet zgrajeno škatlasto, hkrati pa tako, da deli kažejo drug na drugega, hkrati pa na univerzum Babilonske knjižnice in permutacijo večjih

delov, povzročiti prehod iz enega v drugo stanje oziroma v sintezo obeh – v nadrealnost.

Vzporejanje različnih ravni fiktivnosti pa je navzoče že v sestavljanju fiktivnega sveta; ta je kompilacija drugih fiktivnih svetov, hkrati pa so uporabljeni citati povsem konkreten material: pripadajo hkrati Babilonski knjižnici kot abstraktni permutaciji črk in večjih pripovednih enot, hkrati pa fiktivni svet Plamenic kaže in komunicira z drugimi fiktivnimi svetovi. Tudi pri Paviću je navzoč realen, zgodovinski svet v obliki Halevija, Metoda, Cirila pa še koga, ali pa obstajajo rezidence in drugo nepotrebno razkošje, ki so upodobljene v čaju, pa vendar svet fikcije ne komunicira tako radikalno z drugimi fiktivnimi svetovi. Razlog je verjetno ta, da Pavič bolj gradi na konstrukciji, na pravem branju, na lovu sanj po labirintu knjige, Plamenice pa so veliko bolj linearne, imajo manj odcepov in lepih poti, njihova škatlasta oziroma hologramska zgradba je manj poudarjena kakor pri Paviću. Ravno s poudarjanjem intertekstualnosti in referenc, ki naj bi pri bralcu, ki jih pozna, povzročile kriptomnezijo ali pa iskanje referenc v knjigah iz seznama na koncu, pa naj bi nastopilo bralčevo zaprtje v Plamenice kot v stroj za potovanje v fiktivne svetove. Do zlate krogle pridemo lahko tudi, tako Blatnik, če za trenutek postanemo prebivalec fiktivnega sveta, spoznamo hkrati fiktivnost obstoja, s tem pa dopolnimo naše razumevanje realnosti, ki je s to zakrito možnostjo dopolnjena. Takšna dopolnjena realnost pa je osvobodena ločevanja nasprotij, v njej je vse in nič enako, hkrati pa bi verjetno v takem svetu posameznik deloval, ne da bi ga vodile želje in volja. Tako bi se dal razumeti tudi Nietzschejev stavek, »da bi človek lahko sam sebe razumel kot nekoga, ki izhaja iz sanj in ki sam sebe hkrati sanja. Le tisti, ki bi lahko ves svet opazoval kot privid, bi bil sposoben gledati nanj neobremenjen z željami in nagoni.« Ob tem filozofovem razmišljanju o fiktivnosti eksistence pa se verjetno ne bi mogli strinjati s tem, da Blatnikov svet predpostavlja ujetje bralca, da bi ta spoznal svet kot estetski fenomen. Enako težko bi obtožili nadrealiste, da je njihova nadrealnost zgolj estetizacija sveta.

»Kraljestvo je kakor človek, ki ima na svojem polju skrit zaklad, ne da bi vedel zanj.«

Tomaz 50, 32

Roman – potopis Romanje za Anirno nima plasti, ki bi neposredno nagovarjala bralca k razrešitvi, pa vendar kot mejni primerek zasluži nekaj pozornosti. Že samo ime ženske junakinje, ki je istovetno z imenom za »dušo«, hkrati pa z Jungovo terminologijo za notranje stališče do nezavednega. S prepletanjem dveh ravni dogajanja, erotično – mesenega in agapejsko – bogoiskateljskega, hoče avtor pokazati na delovanje naše želje po tistem drugem, različnem od naše zavesti. Romanje je ob tem, da je trivialna ljubezenska zgodba s primerno pocukrano obdelavo motiva preganjanja ženske v eksotičnih krajih, tudi potovanje in iskanje »druge strani« bivanja, pa naj gre za norost, smrt, božanstvo ali nezavedno. Ž ločitvijo avtorja in pripovedovalca in s prenosom dogajanja na avtorja, ki je predstavljen kot urednik pripovedovalčevih zapiskov, odpade možnost identifikacije z ljubezenskim delom in ostane le še duhovni potopis.

Roman ni poudarjeno skonstruiran, kljub temu pa lahko ravno s tem, ko urednik priznava identifikacijo s pripovedovalcem in je s tem omogočena

metapozicija, interpretiramo delo kot metazgodbo. Tako naj bi Romanje vsebovalo pripovedovalčevo in urednikovo interpretacijo, to pa pomeni, da uredniku zapisano pove nekaj drugega kakor pripovedovalcu. S tem pa seveda razpade pripovedovalčeva zgradba romana. Šele v primeru, da »druga stran« ni nekaj, kar bi moralo šele biti opisano, temveč je skrita že nekje v romanu, je lahko Uršičev roman delo, ki izkorišča osvobojenost delov od celote in njihovo premeščanje. Šele s tem, ko bi avtor nato opozarjal, bi lahko interpretirali Romanje kot roman, ki zapeljuje bralca, ki mora v katerem od poglavij prepoznati tisto, o čemer roman govori – o potovanju na drugo stran. Takšna poglavja bi lahko bila tista, v katerih iskalec raja po napornem tavanju prepozna rajske vrtove v lastni palači; ali pa tisto, v katerem je spretno izrabljena navada puščanja poškodovanih mest v starih spisih, zato Uršič v apokrifu apokrifnega evangelija pusti prazno mesto, kamor mora bralec vstaviti manjkajoče; ali pa tisto, podnaslovljeno kot »splet norosti in izmišljije« – kar se sliši zelo blatnikovsky – v katerem se dogodi poroka pripovedovalca z Animo, pa s svojim dvojnikom, vse to pa pripelje v bližino smrti, v občutenje smrti in z njo povezane neskončnosti. Vendar pa bi bilo trditi, da je splet norosti in izmišljije ter realnosti – postopek, ki smo ga pripisali Blatniku – namen Uršičevega dela, saj je avtorjev namen kljub citiranju vseh kanoničnih del vseh velikih svetovnih religij morda le filozofski roman.

Res pa ravno citiranje velikih religiozних del kaže tisto lastnost, ki smo jo opazili pri Paviću; prav tako, kakor mora bralec rekonstruirati dogodke ob Hazarski polemiki in religiozno početje, lov na sanje, iz treh velikih ideoloških interpretacij, od katere vsaka po svoje zakriva prvotno resnico, morda tudi Uršič citira najpomembnejše religiozne spise, da bi se pokazalo njihovo skupno ozadje.

Uršičev roman je prav gotovo simulaker, že zato, ker vsebuje dve zgodbi, ki govorita o istem (Enem). Mešanje dveh delov, njuno prepletanje in morebitno enačenje pa ni dovolj za sproščanje interpretativne paranoje, za investicijo v razreševanje protislovja med telesnim in duhovnim; ta nezadostnost je verjetno tudi razlog, da je umanjkala metafiktivna plast besedila, ki bi razpočenost in dvopomenskost dela tudi utemeljevala. Pa vendar je v Romanju sebstvo navzoče, ne sicer kot sistem, ki združuje protislovja, ali kot simbol, ki naj aktivira projekcijo in omogoči naložbo nezavednega, pač pa kot opis njegovega nastopa. V enem ključnih poglavij knjige (vse je pač vprašanje ključev; Palavestra je odpiral Paviča z nacionalnim in političnim, lahko bi tako tudi Uršiča) pripovedovalec doseže in ujame »obe« Animi – tisto, ki se sprehaja po Jeruzalemu, in tisto, ki ga pelje proti točki spoja zavesti z nezavednim, proti »transcendentni funkciji« (Jung). Ta spoj ga pripelje v stanje, ki si ga junak želi doživeti – na drugo stran bivanja, do občutenja smrti. To stanje pa je tudi na moč dvosmiselno, dvopomensko: Sveto je hkrati najsvetejši kraj in krčma, smrt je vesel dogodek, odstranstvo se spreminja v orgijo, karneval – čisto imanenco. To veselje ob smrti bi lahko razumeli le v primeru, da je »smrt« preskok točke identifikacije z jaza na neko višjo celoto, sebstvo, ali pa je smrt tisto onstran, s čimer Uršič dopolnjuje tuzemsko realnost. Res pa je zaradi nedoločljive mere parodije takšna eksegeza Romanja za Animo čisto podtikanje, da je interpretacija iz prstov scuzana, saj nam avtor ne daje nobenih napotkov in priporočil za branje, ki bi nam omogočila določiti namen dela.

»Šele ko boste šli skozi to grozo, boste pozabili vse, kar vas ovira, da bi dojeli tajno znanje. Vse sem vam dal, samo pot morate še prehoditi!«
(Psomar)

Uršičev roman je na nedoločljivi meji med filozofskim, gnostičnim ali ezoteričnim romanom, fiktivnim svetom, v katerega bi lahko sledili Animi, priročniku za »drugo stran« in pa parodiji vsega tega. Roman Psomar in njegovi hlapci Sama Simčiča pa je kljub napotilom k razkrivanju tistega, kar stoji za napisanim, povsem druge vrste, in si kot tak zasluži pozornost.

Pravljčni roman je po avtorjevih besedah napisan tako, »da mora bralec sam iskati to, kar je skrito. Toda priznati moramo, da je to eden namenov tega dela. Pravljičica govori o boju dobrega in zla, o boju med tistimi, ki govorijo o nekakšnih skrivnih znanjih in uporabljajo paradokse, in tistih, ki vedo, da je dobro različno od zla in so kar se le da dobri, korenine pa jim pri tem ne poganjajo v zlo. Ker je »delo kot vsaka druga povest pomanjkljivo, saj pisec izbere samo nekaj bistvenih dogodkov in z njimi le nakazuje tok sveta v njegovem nenehnem razpadanju in nastajanju«, pričakuje avtor od bralca, da bo s pozornim branjem odkril celoto »vesoljnega toka sveta. Bralec je prisiljen k temu, da se ne zadovolji s tem, kar je napisano, ampak mora sam odkriti in domisliti mnogo obsežnejšo vsebino, h kateri ga je pisec samo usmeril...«

Pričakovali bi, da je Simčič skonstruiral model, ki lahko služi kot model za tisto, kar mora bralec šele odkriti; bralec bi moral tako kot pri Paviču iskati skrito ali pa iti po zlato kroglo v svet fikcije. V Simčičevem romanu – pravljici gre za prezkgodovinski tok dogajanja; za to bi lahko sklepali tudi po opozorilu, »da se zgodba te povesti še vedno odvija in je njen konec samo piščeva nuja. Lahko jo spet ulovimo za rep in potegnemo iz vode na dan ter pogledamo, kaj se je na dnu nabralo na njej.« Zgodba velja torej vedno in povsod, ker je napisana tako, da sama ustvarja pomene oziroma jih vanjo projicira bralec.

Tako torej avtor o svojem delu. Vendar pa je pravljica o pesjanu napisana bolj tradicionalno, osnovno zamolčano je odnos dobrega in zla; med njima ne more priti do pomiritve, mešanja, celo kompromisov med njima ne sme biti. Simčič je eden tistih, ki vedo, kaj je dobro in kaj ni, in se zato v svetu zlahka znajdejo. Boj dobrega in zla v Psomarju poteka med dobrim knezom, eruditom in humanistom, ter Psomarjem, lažnim magom, ki trdi, da pozna skrivna znanja, v resnici pa zahteva, da posamezniki pozabijo na svoj jaz, da mislijo praznino kot dopolnilo polnosti in podobne nemogoče stvari, hkrati pa hoče manipulantsko združevati nasprotja, da bi si pridobil moč in lažje vladal svetu.

Psomarjevi nauki, ki so poraženi, imajo v sebi precej paradoksalnosti, vsebujejo tudi nastavke za teorije o fiktivnosti sveta, o svetu kot prividu, zahteve po hkratnem pozabljanju in spominjanju, pa še nekatere, ki bi bile morda lahko prepoznane za avantgardne, če bi bile razvite. Te ideje pa so v romanu potolčene, zato je Simčičev roman kljub zahtevi po prenosu modela na svet obrnjen proti poskusom avantgardnega prevrednotenja sveta in nove življenjske prakse oziroma nadrealnosti kot posledice prevrednotenja. Če bi verjeli teoretikom, ki pišejo, da je postmodernizem reakcija na avantgardo, bi lahko poimenovali Simčičev roman o pesjanih s tem izrazom, saj je tipičen primer takega dela.

Povzetek Umetniška produkcija, ki nastopi po zamenjavi tradicionalnega organskega dela, izkorišča predvsem princip montaže. Ta predpostavlja konstruirano umetniško delo, v katerem so fragmenti osvobojeni celote. Če so fragmenti postavljeni nasproti, če hočejo učinkovati paradoksalno in pri tem povzročiti pri konzumentu krizo, ki je potrebna, da se premakne točka identifikacije z ega na sebstvo, govorimo o avantgardnih delih; če pa je konstrukcijski princip le pripomoček, ki omogoča razraščanje gradiva z umetniškimi nameni, govorimo o modernizmu.

Prenos obeh modelov je mogoč tudi v čas, ko ne moremo več govoriti o avantgardi in modernizmu. Tudi danes lahko najdemo nekaj del, ki izkoriščajo svoj konstrukcijski princip za delovanje na bralca, to pa tako, da je konstrukcijski princip enak delovanju simbola oziroma podsistema za sebstvo. Ker je v takšnih delih konstrukcijski princip pomembnejši od jezika oziroma njegovega umetniškega oblikovanja, lahko končamo s citatom iz Cicibana:

Luč prvotna je beseda,
jasna med narodi hodi,
dušo k duši skrivno vodi.

Naša zadnja luč je duh;
vse je mračno, duh nam seva,
k Bogu pota razodeva.

SOOČANJA

1918 in jadransko vprašanje

(četrti del)

(Po drugem »prijateljskem paktu« – italijanski napad na našo državo)



Dr. Janko Jeri

Kraljevina Jugoslavija je v svojih odnosih do Italije puščala slednji proste roke povsod, razen na Balkanu, kjer je vztrajala, da bi morali sleherno odprto vprašanje rešiti na osnovi vzajemnega sporazuma. V tem okviru je bila ena izmed najostreje začrtanih nevalgičnih točk – usoda Albanije. Kralj Aleksander je bil tod najbolj občutljiv in je bil pripravljen plačati za dogovor z Italijo glede albanske sosede tudi zelo visoko ceno, ki bi bila celo v nasprotju s tradicionalno takratno jugoslovansko zunanjo politiko zaveznitva s Francijo. Italija se je v Albaniji zasidrala že leta 1914 z zasedbo Valone in je ta položaj ohranila tudi kasneje, ko je z dogovorom (1920) obdržala strateško pomemben otok Sazeno. Prvi »tiranski pakt« (italijansko-albanski sporazum novembra 1926) je pomenil za Jugoslavijo hud udarec, saj si je z njim Italija zagotovila