

Miklavž Komelj

»Man che trema«

Ključne besede: rokopis, avtomatska pisava, neberljivost, psihični avtomatizem, nadrealizem, Fernando Pessoa, Djuna Barnes

DOI: 10.4312/ars.8.2.149-177

Profesorici Nataši Golob, s hvaležnostjo

Nekega dne se zaveš da je roka
da je že davno navajena da je roka
nabrekla od svoje ročnosti
gleda te motna, navajena da je roka
vendar kaj zdaj in kakšne bodo posledice
divje odmetavaš to kar ni tvojega
in prosiš zakaj si ravno roka
bodi pesek ali voda
ali prehod iz svetlobe v temo
ne maram reče roka
predolgo nisi vedel
nisi ti ampak sem roka
vendar kaj zdaj in kakšne bodo posledice
kdo bo določil nove meje
nisi dobro razumel reče roka
nisi ti ampak sem roka ki se širim
potem sem rama
bled sem in pojem glasno pojem
in delam posteljo
nehaj že enkrat s to svojo majhno porumenelo mislijo
nisi bled nisi pel nisi glasno pel
ne delal postelje
zakaj NISI TI AMPAK SEM ROKA
svet je razpad sveta
vendar kaj zdaj in kakšne bodo posledice

Tomaz Šalamun (Šalamun 1966, 46).

1.

Naslov (ki v slovenskem prevodu pomeni »Roka, ki se trese«, ali »Roka, ki trepet«, oziroma »Roka, ki drhti«) je vzeta iz Dantejeve *Božanske komedije* (*Paradiso*, XIII, 78); sveti Tomaž Akvinski v raju razlaga Danteju, zakaj zemeljska bitja ne dosega popolnosti idej, ki jih utelešajo – tisto, kar je v svojem nastajanju podvrženo delovanju narave, je vedno nepopolno, ker narava deluje podobno kot umetnik, ki ima večino umetnosti (v pomenu starogrške τέχνη) in roko, ki se trese, ki trepet, ki drhti.¹

Predstava o roki kot agentki telesa, ki s svojim trepetanjem onemogoča popolno realizacijo tega, kar si je umetnik zamislil, je pri osebnosti, ki je pogosto razumljena kot najsijajnejše utelešenje ideala renesančnega »univerzalnega človeka«, dihotomijo med konceptom in izvedbo stopnjevala do radikalne ločitve obojega;² Vasari je o Leonardu da Vinci zapisal, da je mnoge stvari začel in nobene končal, ker je bil prepričan, da roka ne more ničesar dodati k popolnosti umetnosti v stvareh, ki si jih je zamislil; zato je v svoji predstavi oblikoval tako težavne stvari, da jih roke, če bi bile še tako izvrstne, ne bi nikoli mogle izraziti (Vasari, 1991, 547).³

In vendar, vse Leonardove zamisli, za katere je lahko vedel Vasari in za katere lahko vemo mi, je posredovala njegova roka. V neštetihih zapiskih in skicah je hlastno sledila ritmu njegovih idej v ritmu lastnega drhtenja. In ravno v njeni popolni podreditvi ideji v komaj dohitevajočem zapisovanju se je obenem razkrivala njena avtonomija; ko roka v svojem beleženju komaj sledi hitrosti zavestnih besednih ali vizualnih misli, ki jih hoče zabeležiti, te misli obenem prehitveva – in razkriva nezavedne vzgibe. Znana je psihoanalitična interpretacija Leonardove risbe spolnega akta med moškim in žensko v sagitalnem anatomskem prerezu, ki jo je podal R. Reitler in jo je Freud citiral v opombi, l. 1919 dodani tekstu »Spomin iz otroštva Leonarda da Vinci« (Freud, 2000, 121–123). Reitlerjeva interpretacija Leonardove skice iz številnih spodrseljajev sklepa na »potlačitev libida, ki je skorajda zmedla velikega umetnika in raziskovalca«, Freud pa jo je citiral v kontekstu dokazovanja Leonardove homoseksualnosti oziroma biseksualnosti. V dopolnilu k svoji opombi iz l. 1923 je sam dodal: »Ta Reitlerjev prikaz je kajpada naletel na kritiko, češ da na podlagi površne in priložnostne risbe ni mogoče izpeljevati tako resnih sklepov in da ni povsem gotovo, da deli te risbe res sodijo skupaj«. Pri Reitlerjevi

1 »Ma la natura la dà sempre scema, / Similmente operando all'artista / C'ha l'abito dell'arte e man che trema« (Dante Alighieri, 1991, 452). V prevodu Andreja Capudra: »[V]endar priroda vedno kaj pokvari, / kot tresli bi umetniku se roki / pri obrti že privajeni in stari« (Dante Alighieri, 1972, 64).

2 Za renesančno koncepcijo slikarstva je bistven prav primat mentalnega nad manualnim; Alberti je govoril, da je slikarstvo izumil Narcis (Alberti, 2008, 168–169), torej nekdo, ki sploh ni slikal, ampak ga je moč pogleda transformiral v cvet.

3 Eden od Leonardovih učencev je s tem v zvezi izrecno spregovoril o tresenju, trepetanju; zdelo se je, da je Leonardo v zavesti o veličini umetnosti vsakič, ko se je spravljal k slikanju, trepetal (prim. Freud, 2000, 117).

interpretaciji je problematično to, da Reitler na sledi nezavednim vzgibom, ki so vodili Leonardovo roko, sploh ni imel pred sabo Leonardove risbe, ampak litografski posnetek po njej narejenega bakroreza, pri katerem si je bakrorezec dovolil samovoljne dopolnitve; nekateri vizualni podatki, na katere se sklicuje Reitler, so dejansko vsebovani v Leonardovi risbi, a se prepletajo z vizualnimi podatki, ki sta jih dodali dve drugi roki. A ne glede na to ostaja neko bistveno in relevantno sporočilo, da lahko – analogno vlogi, ki jo je psihoanaliza prepoznala v zvezi z lapsusi v govoru – prav simptomalno branje neke skicozne vizualne formulacije, ki sledi spodrseljajem, opustitvam in drhtljajem, omogoča razbiranje nezavednih vsebin, ki zaobidejo pozornost zavestne intence; te »skrite« vsebine so »skrite« prav v tem, da so vsem tako zelo na očeh v nekem načinu obstajanja, ki se običajno ne zdi vreden pozornosti. Ravno v tej luči pa se vendarle ne kaže kot zgolj naključje dejstvo, da je Reitlerjevo in Freudovo pozornost na to raven vizualnih podatkov, vezano na relativno avtonomijo roke v razmerju do zavestne intence, prebudila prav risba, pri kateri se roka risarja v svojih črtah prepleta z rokama prerisovalca in dopolnjevalca; Reitler je dobil impulz, da sledi nezavednim vzgibom Leonardove roke prav ob črtah, ki jih ni naredila ta roka; relativna avtonomija roke se povezuje z neidentiteto roke, z negotovostjo, čigava je roka, katere drhtljajem sledimo. (To pa nas spet neposredno napotuje na problematiko seksualnosti; ni naključje, da je prav Freudovo opombo o tej Leonardovi risbi Jacqueline Rose vzela za izhodišče svojega eseja »Seksualnost in polje videnja« (Rose, 2005, 225–233).)

Ta raven pomenskih obremenitev črte ne pride do izraza samo v risbi, ampak tudi – in morda predvsem – v pisavi. Na to, da dobijo v pisavi, katere funkcija naj bi bila »zgolj« v zapisovanju zavestnih misli, nezavedne vibracije še posebej veliko avtonomijo, je že dolgo pozorna grafologija. A za grafologijo je ključno dokazovanje identitete; grafologija izhaja iz ideje pisave, v kateri lahko prepoznamo značilnosti nekega osebnega značaja (ni naključje, da obstaja v nekaterih evropskih jezikih, na primer v angleščini, italijanščini in francoščini, isti izraz – izpeljan iz grške besede χαρακτήρ – za rokopisno pisavo in značaj; izhodišče te identitete je ideja prepoznavnega znaka); z analizo pisave potrjuje identiteto neke osebe in obenem prepozna psihična stanja, v katerih se je ta oseba znašla med pisanjem. (A vendar res poglobljena grafološka analiza vedno znova kaže tudi točke, v katerih oseba ni zvedljiva sama nase; v neki osebni usodi so vedno tudi usode drugih ljudi; v tem smislu je razsvetljuječa kratka analiza podpisa Edgarja Allana Poeja, ki jo je Mallarmé postavil na začetek svojih komentarjev k prevodom Poejevih pesmi (Mallarmé, 1945, 223).)

Ob srečevanjih z različnimi rokopisi, zlasti ob arhivskem delu s pesniškimi zapuščinami dvajsetega stoletja, pa me je ob poskušanjih razbiranja vzgibov, vpisanih v samo pisavo, vedno najbolj zanimala neka druga raven, ki ni zvedljiva na grafologijo; zanimalo me je dogajanje, ki je z vzpostavljanjem prepoznavnosti in identitete v

nekakšnem kontrapunktu – gre za mejne situacije skrajne intenzivnosti, v katerih relativna avtonomija roke vzpostavlja potujitev in depersonalizacijo, ki obenem razkriva tujost identitete kot take.

V tem članku želim – izhajajoč predvsem iz nekaterih pesniških zapuščin dvajsetega stoletja, ki sem jih podrobneje preučeval – prispevati k tematizaciji te težko ulovljive, mejne ravni pisave, v kateri se najbolj notranje pokaže kot najbolj tuje – in kjer *manus propria* postane *manus aliena*. Na tej ravni tudi vsaka razkritost postaja način skritja; vstop v pisavo je vstop v labirint.⁴

Dante je pisal v času, ko je bilo v Evropi ročno izpisovanje črk edini način prenašanja pisane besede. V petnajstem stoletju je iznajdba tiska nadomestila ročno prepisovanje besedil kot način njihovega razširjanja med ljudmi, a besedila so še naprej nastajala z rokopisnim zapisovanjem. Ta način zapisovanja je v količinskem upadu, odkar se je v dvajsetem stoletju splošno razširila uporaba pisalnega stroja, še zlasti pa, odkar je prišel v splošno uporabo računalnik. (Pri tem pa – kot je opozoril Derrida v tekstu »Heideggerjeva roka« – vendarle ne smemo pozabiti – kar storimo tako pogosto –, da je pisanje na stroj prav tako ročno pisanje (Derrida, 1987, 434).)⁵ A ne le, da s tem tresenje roke kot nosilke pisave ni izginilo iz vidnosti; prej bi lahko rekli, da se je pokazalo v drugačni, ostrejši luči, v kateri ni vezano na pojem »manualnosti« nič bolj kot pisanje na stroj.

2.

Zapuščina Vojka Gorjana, ki je postala javno dostopna l. 2012, pomeni za slovenski kontekst izjemno literarnozgodovinsko odkritje. Če bi za kakšnega slovenskega avtorja lahko uporabili oznako »prekleti pesnik«, bi jo lahko uporabili za Gorjana. Ta avtor, ki je s strani literarnih urednikov doživljal dosledno zavračanje, obenem pa je prestajal travmatične konflikte s psihiatrijo, je s svojimi vizionarskimi teksti raziskoval

4 Pisava-kot-labirint: ena najčudovitejših asociacij, ki se ob tem lahko vzbudi, je vrsta podpisov znamenite mehiške baročne pesnice Juane Inés de la Cruz iz let 1669–1695, ki jih je objavil Enrique A. Cervantes v knjigi *El testamento de sor Juana Inés de la Cruz y otros documentos*, Mexico, 1949, po njegovi objavi pa so reproducirani tudi v sijajni knjigi Octavia Paza o tej pesnici (Paz, 1982). Podpis najprej spremlja le droben okrasek, ki se v naslednjih letih postopoma spremeni v pravi labirint, ki povsem prerase črke in jih vključi vase kot svoje elemente. Način, kako potekajo linije okraševanja, je povezan z nekaterimi konvencijami, ki so bile v rabi v tistem času in prostoru, vendar razvoj pesničnega podpisa gotovo pričuje tudi o spreminjanju njene osebnosti. A gre za več od tega – v povezavi z njenim pesniškim opusom dobi struktura njenega podpisa nov pomen; pesničina osebnost dobesedno izginja v labirintski strukturi, ki je značilna za njeno poezijo; pri tem ne mislim predvsem na neposredno tematizacijo, kakršno najdemo v značilnem naslovu njene igre *Amor es más laberinto*, ampak na postopkovno raven, ki doseže višek labirintskosti v pesnitvi *Primer sueño*, enem največičastnejših del baročne poezije sploh.

5 Tu naj opozorim še na to, da je roka posredno vpisana v sam pojem digitalnega, ki je izpeljan iz latinske besede *digitus* (prst).

mejna stanja zavesti in se neposredno spopadal s fantazmatskimi okvirji, določujočimi družbeno realnost. Tik preden je leta 1975 naredil samomor, je dvema založbama poslal dve svoji knjigi (obe sta bili po njegovi smrti pri založbah zavrtnjeni); ena od njiju je »fantastični roman« *Planetarium* (njegovo dogajanje se konča v letu 2010, torej tri leta pred njegovo prvo objavo), v katerega je Gorjan vključil tudi nekatere svoje starejše tekste – v novem kontekstu so postali teksti legendarnega Faikusa; ta je v knjigi obenem Gorjanov *alter ego* in legendarna osebnost, ki je postavila nove duhovne koordinate človeške civilizacije. Okvirni pripovedovalec romana je Matija Murn, ki je bil rojen že po Faikusovem skrivnostnem izginotju in ki je svoje življenje posvetil pisanju knjige o Faikusu. A nazadnje pride do slutnje, da piše o samem sebi. Na koncu pred osuplo množico dobesedno pogoltne samega sebe in se spremeni v pikapolonico.

Med Faikusovimi teksti, ki jih Matija Murn vključi v *Planetarium*, je »Solituda«, himna samoti, ki je eden viškov knjige. V pripisu k temu tekstu Najditelj poroča o najdbi s krvjo napisanega rokopisa v steklenici, ki so ga v Agadirju potegnili iz želodca morskega psa. Pripovedovalcu uspe od kriminalistov dobiti preslikan izvod rokopisa, ki ga opiše takole:

Sicer je bilo zdaj še težje razbirati pisavo, vendar sem sproti v hotelski sobi še vse besedilo prepisoval, ga ponekod slovnično urejal. Vmes so bili vrinki, včasih je pisal s široko pisavo, skoraj samo dve srednje dolgi besedi v eni vrstici, nato pa z ozko, zdaj nagnjeno naprej, nato ravno, nato nagnjeno naprej. Zdaj pusto, nato pa skoraj z likovnimi figuricami ob j-jih, g-ih. Skoraj nobene črke ni po obliki ponovil. Bil je strašno zapleten človek, če bi ga grafologiral. Zdaj je bil liričen, nato bombastičen. Kakor so prepletena razpoloženja, tako je prepleten tudi slog pisave, likovno in glasbeno je izražal, kar je povedal s pomenom. Ta človek je divjal skozi življenje (Gorjan, 2013, 120).

Najditelj se sklicuje na grafologijo, na to, kaj bi povedala grafološka analiza. A ko je Vojko Gorjan to pisal, ni opisoval nikakršne empirije – opis Faikusove pisave nima na primer nobene podobnosti z ohranjenimi primerki Gorjanove pisave; opis pisave, s katero je pisana »Solituda«, je Gorjan potreboval v funkciji potujitve – ki je na tem mestu trojna. Gorjan je *Planetarium* napisal kot pripoved Matije Murna o Faikusu; Murn predstavlja »Solitudo« kot Faikusov tekst, a na koncu tega teksta je vse, kar v njem piše, opisano kot najdba rokopisa neznanca; glede na to, da je Faikus po Murnovih besedah pozneje skrivnostno izginil v Agadirju, rokopis pa je bil najden v Agadirju, bi lahko rekli, da Faikus piše o samem sebi kot o drugem. Skratka: Gorjan grafološke analize ne potrebuje za potrditev identitete neke osebnosti, ampak za potrditev njene neulovljivosti in tujosti; ne potrebuje je za potrditev identitete pisave, ampak za potrditev neidentitete pisave same s sabo, za označitev tujosti pisave same sebi, za nakazanje, kako pisava uhaja sami sebi.

Faikusova identiteta je prav v njegovem vzdržanju neidentitete s samim sabo – in zastavek Gorjanovega romana je poziv k temu vzdržanju nevzdržnega.

Gorjan je pisal s pisalnim strojem. V njegovi zapuščini je ohranjenih zelo malo rokopisnih zabeležk, tako rekoč vsi teksti so napisani s strojem. Po vsej verjetnosti »Solituda« nikoli ni bila napisana rokopisno. A vendar je Gorjan za poseben način obstajanja tega teksta potreboval opis vibracije roke; ko opisuje pisavo, s katero je napisana, je ta pisava proizvod samega teksta. Tekst je proizvedel drhtenje neke tuje roke, ne glede na to, da je bil napisan s pisalnim strojem. Morda prav to, da je bil napisan s pisalnim strojem, tej divjajoči roki, ki se noče ujeti niti v zanke, ki jih sama zarisuje, in ki njene vibracije ne prehajajo samo v likovnost, ampak celo v glasbo,⁶ omogoča največjo avtonomijo, ki se ne zadovolji s tem, da bi bila avtonomija, ampak se zaganja naprej. »Ta človek je divjal skozi življenje.« To ni samo grafološka konstatacija o osebnosti pišočega, ampak opis dinamike, ki žene njegovo pisavo onkraj teksta, da se skozi samo sebe zaganja v meje simbolnega.

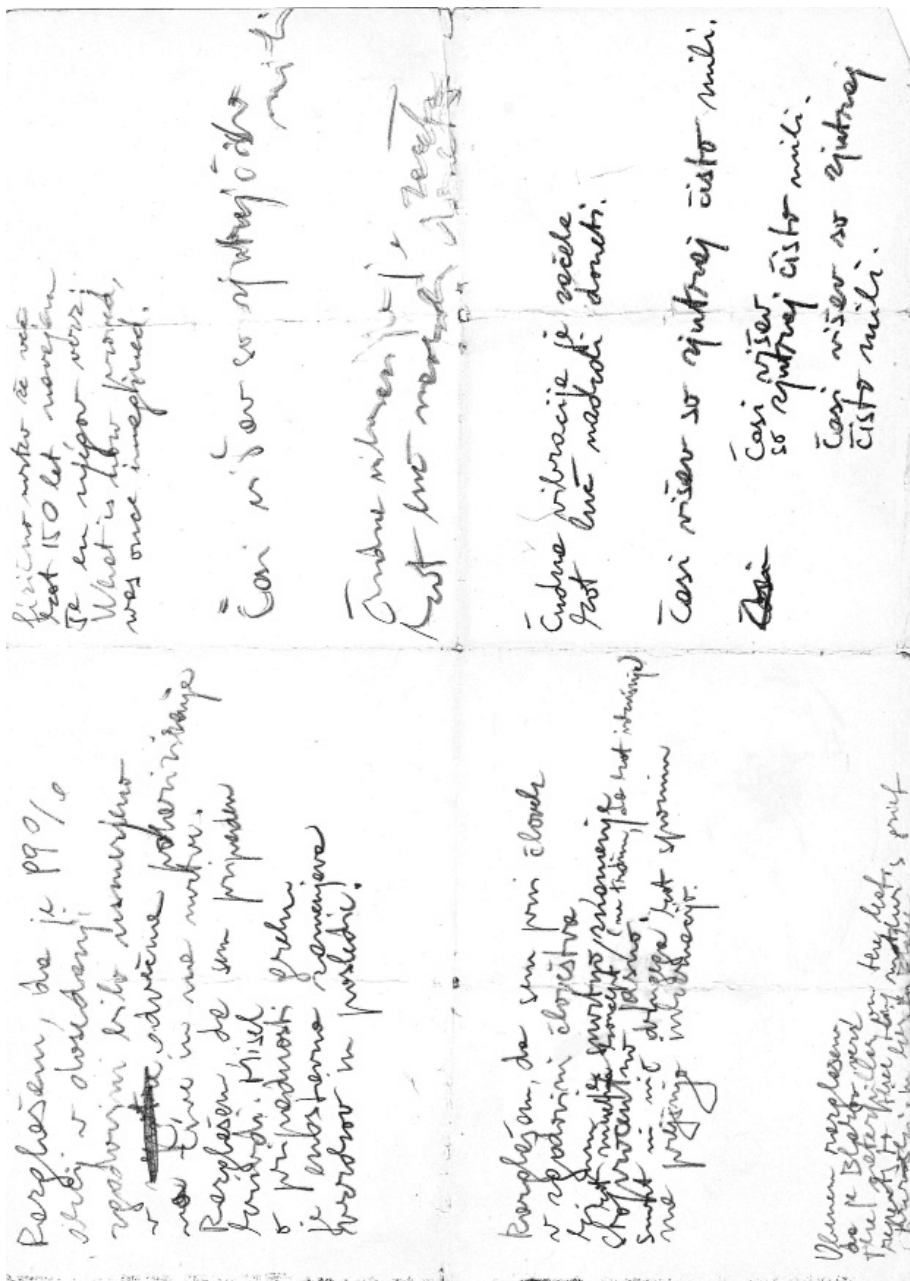
3.

Tako zaganjanje je mogoče prepoznati na številnih rokopisnih zapisih iz neke druge literarne zapuščine, ki je prav tako postala javno dostopna šele pred kratkim in pomeni vsaj tako izjemno odkritje kot Gorjanova (bistveni segmenti so še v procesu dešifriranja). To je zapuščina Jureta Detele (ki je bil Gorjanov sodobnik in prijatelj). Detela je uporabljal več ravni pisave. Ko je z rokopisom nekaj sporočal drugim ljudem, je najpogosteje pisal z velikimi tiskanimi črkami, da bi bilo vse čim jasneje berljivo in nedvoumno. Zase je svoje misli beležil v kurzivi, ki je še vedno dovolj berljiva. Nekateri drobni zapisi pa so videti kot seizmogrami notranje vibracije: pisava se vzvrtinči, postane komaj berljiva, prehaja v »čacke«, za katere se zdi, da poskušajo poleteti z lista ali se spustiti v neko globino pod njim.

To so lovljenja hitrih, komaj ulovljivih besednih in miselnih prebliskov. A ne gre samo za hitrost beleženja nečesa, kar je hitrejše od pisave; ko roka sledi temu, kar zapisuje, to obenem prehiteva, tako kot roka lovi hitrost zapisanega, zapisano lovi hitrost vibracije, v kateri se premika ta roka; kot da prostorska organizacija teh hlastnih zapisov poskuša zarisati območje, v katerem se rojeva neka misel. V prvih osnutkih za pesem »Kriterij rojstva« (Slika 1) iz knjige *Zemljevidi* (pesem je imela v prvotni verziji nietzschejansko zvenječ naslov »Was Jure Detela wirklich sagte«) sta med drugim zapisana verza:

Čudna vibracija je začela
kot luč naokoli doneti.

6 Mimogrede: Gorjan je bil odličen glasbenik.



Slika 1: Jure Detela: prvi osnutki pesmi Kriterij rojstva, 1976.
 Zapuščina Jureta Detele, Rokopisna zbirka NUK,
 inv. št. 14/2009, mapa 2.

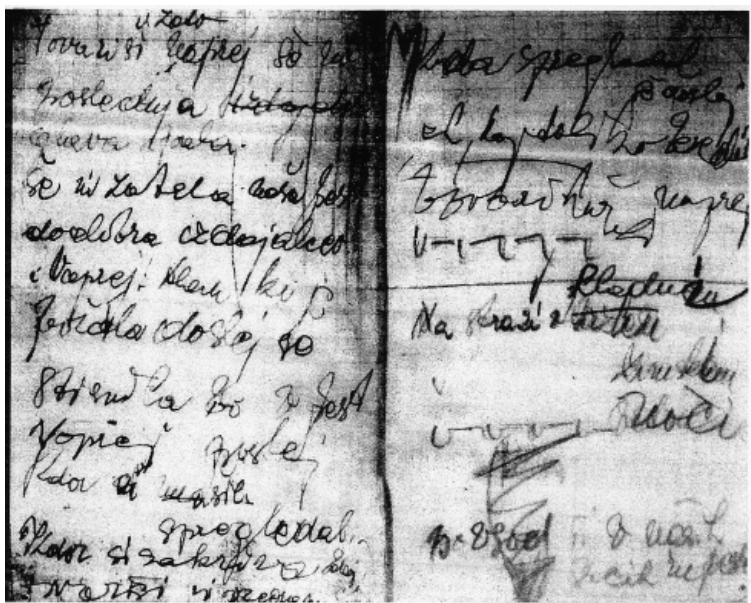
Detela je ta dva verza najprej zapisal s pisavo, ki drhti v tej vibraciji, nato pa ju je prepisal s svojo običajno pisavo. Ko vidimo na papirju sled roke, ki je drhtela v tej vibraciji, vidimo sled neke epifanije, iz katere se je rodila ena ključnih Detelovih pesmi. To ni le informacija o vznesenem stanju, v katerem je bil pesnik, ko se je v njem rodila misel o zmotnosti vseh dosedanjih polarizacij na žive in mrtve, ampak neposreden zapis vibracije, v kateri se pisava obenem zaganja ob svoje meje: kot da poskuša prestopiti v neko drugo agregatno stanje in poleteti s strani. A samo elaboracija celotne pesmi, ki je sledila, je omogočila, da lahko to vibracijo resnično *prepoznamo* kot tako. Sicer bi jo lahko videli samo kot čečkajoč zapis.

Nekateri od omenjenih zapisov niso brez vizualne podobnosti z reprodukcijami strani, ki jih je Henri Michaux pisal pod vplivom meskalina in jih vključil v svojo knjigo o meskalinu *Bedni čudež* (Michaux, 1972). To beleženje vibracij na meji pisave in risbe (ta meja je nekaj, kar je bistveno za velik del siceršnjega Michauxovega opusa), ki nastavke berljivih besed prenašajo v neberljivost, izraža stanje, v katerem je bil Michaux, ko je to beležil – a s tem, kar prihaja na dan v tej mejni situaciji, si ne bi mogla grafologija, ki bi iskala Michauxove osebnostne lastnosti, v ničemer pomagati; to, kar postaja vidno, je delovanje neke tuje sile v procesu depersonalizacije, ki razgrajuje pisavo – in ji obenem prav s tem podeljuje avtonomijo. Tudi tu je videti, da roka neznansko hiti, da bi ujela hitrost misli, ki jo zapisuje – a obenem jo prehiteva, hitrost je njena lastna hitrost, ki ji to, kar hoče zapisati, ne more slediti; ko pisavi spodleti, da bi zapisovala to, kar poskuša zapisati, zapisuje samo sebe; ko prehaja v čečkanje, s tem *hkrati* izpričuje svojo nemoč zadržanja (česa – neke misli ali same sebe?) in svojo avtonomijo.

Kar se tiče hitrosti, gre za že pred Michauxom opažen učinek droge, ki spremeni pisavo, kot bi bila gnana »z neko pospešeno mehaniko« (Michaux, 1967, 16, op. 2; tu Michaux citira Rogerja Heima). Značilnost meskalinske pisave je prav to, da notranja vibracija, ki nastopa kot tuja sila, obenem učinkuje kot mehaničnost, monotonija.

Obenem pa se tu kot ena od funkcij, ki jo lahko ima rokopisna pisava (in ki kot taka vztraja tudi v času, ko je mogoče za pisanje uporabljati tak ali drugačen stroj), pokaže prav funkcija neberljivosti – neberljivosti, ki omogoča, da nekaj, kar na ravni besednega pomena ni moglo doseči artikulacije, vendarle vztraja v območju zapisa.

Na zelo sorodno vlogo prehajanja pisave v čačko naletimo tudi v povsem drugačnih mejnih stanjih; ta raven vedno znova vdira tudi v rokopise, ki so zavestno elaborirani, ko se pisava dotakne nerazrešljivih notranjih protislovij.



Slika 2: Karel Destovnik Kajuh, stran iz partizanske beležnice 1943/1944 (po reviji Borec, LXIII / 2011, št. 676–680, str. 72).

S tega stališča je zanimivo analizirati zapise v edini partizanski beležnici pesnika Karla Destovnika Kajuha – iz zadnjih mesecev njegovega življenja, preden je padel. Kajuh velja za partizanskega pesnika *par excellence*; v svojih pesmih, napisanih med drugo svetovno vojno, je z revolucionarnim ognjem ubesedil notranje napetosti partizanske subjektivnosti, ki jo je poimenoval »mi, moderni Rafaeli« (o tem sem pisal na mnogih straneh svoje monografije o partizanski umetnosti; prim. Komelj, 2009). Beležnica je bila v devetdesetih letih minulega stoletja ukradena, a ohranjene so fotografije njenih strani (Slika 2); težko berljive osnutke partizanske pesmi, zapisane na njenih straneh, sem skupaj s transkripcijo objavil v reviji *Borec* (Komelj, 2012, *passim*).⁷ Ko gledamo te fotografije, lahko vidimo, da postaja v izpisovanju teh

7 Najbrž bi lahko z isto pesmijo povezali še eno stran beležnice, ki je v objavi v reviji *Borec* nisem upošteval. Na njej lahko poskušamo prebrati te besede:

»izdajalcev
Zato naprej
naj pade slednji [?]
zanika dom
Tov. in [?] v napad
kdor z nami je
za[n]j ni pregrad«.

Na vizualni ravni prav ta stran še na poseben način naredi vidne notranje napetosti, v povezavi s katerimi so nastajali zapisi v beležnici. Avtomatsko čekanje na spodnjem robu te strani se na nekem mestu izoblikuje v svastiko. Lahko jo razumemo kot emblem sovražnikov, a taka pojavitev svastike v beležnici partizanskega pesnika vsekakor učinkuje kot nekaj, kar nas prvi hip zbega.

osnutkov, polnem prečrtavanj, Kajuhova pisava vse hitrejša. Na začetku razmeroma urejen rokopis postaja vse bolj nemiren, dokler se na nekem mestu ne zvrtniči do meje čečkanja, nakar se prekine. Hlastnost zapisovanja ni, če pomislimo na hiter ritem in težo partizanskega življenja, nič začudujočega. A zanimivo si je natančneje ogledati, kje natančno pisava »zdrvi«; natanko tam, kjer se hoče Kajuh osvoboditi neznosnosti lastnih besed in reče: »ah, kaj toliko besedi«. Nikakor ne gre za to, da bi bila na tem mestu hitrost pisave pogojena s hitrostjo neke misli, ki bi ji pisava komaj sledila. Prej je videti, da se hoče pesnik s čečkanjem rešiti nekega ponavljanja, ki ga vedno postavlja pred isto notranje protislovje – in ki ga nagovarja od vsepovsod; v tej pesmi govorijo tudi bitja, ki so sicer nema. »Kdor ni spregledal zdaj, / ko mu izmili smo s pestmi (z dejanji) / prevare vse z oči«; »Kdor ni spregledal zdaj / ko vsak borovec, vsaka bukev, bilka sleherna kriči«; »Kdor ni spregledal še doslej«: to ponavljanje se vrti okrog neznosne notranje napetosti, ki se vzpostavlja v pesmi. V njej vsak borovec, bukev in bilka kriči, »da je beseda naša prava« in »da je zločin bila postava, / ubijati v imenu Krista«; obenem pa partizanom »ljubezen čista« ukazuje, da morajo naprej, ker še ni padla poslednja (izdajalska) glava. Postava, ki je naročala ubijanje v imenu Kristusa, je bila zločin, zdaj pa ji je nasproti postavljen poziv k ubijanju v imenu »ljubezni čiste« in »besede prave«. S tem se na strani kolektivnega subjekta izjavljanja vzpostavi neznosna notranja napetost, ki je Kajuh, ki je to pesem pisal kot vojak, ni mogel razrešiti v simbolnem (ni naključje, da je pesem ostala nedokončana) – zato je vračanje prekinil s pozivom k dejanju –, ki bi ga lahko obenem razumeli tudi kot beg pred neznosnostjo besede:

Kdor spregledal še doslej
ah, kaj toliko besedi
tovariši hura naprej (Komelj, 2012, 72).

Kajuh pozove v gibanje stran od besed prav v trenutku, ko se vrne sporočilo o spregledanju, ki je spregledanje besede. V zadnjem verzu pisava pohiti in se zvrtniči v čečkanje, kot da bi s svojo vibracijo hotela udejanjiti prestop onkraj besed; ta prestop v čečkanje lahko (če vse skupaj postavim v lacanovsko terminologijo) beremo kot poskus izstopa iz nerazrešenega simbolnega protislovja v obupan *passage à l'acte*. Kot sem komentiral v članku, v katerem sem objavil te Kajuhove osnutke: »Ne gre za preprosto dvojnost med besedami in dejanji, ampak za napetost med besedami in besedo, v kateri Kajuhu dejansko zmanjka besed, lovi se na meji artikulacije: njegova pisava se po vzdihu 'ah, kaj toliko besedi' spremeni v komaj še berljive čačke. To mesto zares doumemo samo, če vidimo, kako, s kakšnim rokopisom je napisano – kako rokopis nenadoma preide v čačke. Nedokončanost te pesmi ni naključje, ampak izraz njene notranje napetosti, njenega notranjega protislovja« (Komelj, 2012, 68).

A treba je opozoriti še na nekaj: zadnjemu verzu sledi vrstica s hlastnim zapisom metrične sheme (takih zapisov metričnih shem je sicer v beležnici več). Ko ni več besed, ostane shema, ki zaznamuje skandiranje nečesa, kar je vleklo besede za sabo. V obupnem poskusu prestopa iz simbolnega v realno ne pride do razrešitve, ampak se pojavijo enakomerni udarci sheme v čisti obliki.

4.

Ne samo, da splošna razširitev pisalnega stroja v dvajsetem stoletju, ki je bistveno omejila prakso rokopisnega pisanja, roki, ki piše, ni vzela veljavnosti; prav v času splošne uveljavitve pisalnega stroja je nadrealizem kot eno svojih najpomembnejših procedur uveljavil osamosvojitve pišoče roke, katere vibracija se v avtomatski pisavi izenači z vibracijo notranjega nareka. In tu je bistveno poudariti, da se ta roka ne vrača kot nosilka »manualnosti« nasproti avtomatizmu stroja (torej kot tisto, kar je pri roki in njeni povezavi z mislijo povzdigoval Heidegger, poudarjajoč, da ima roka v sebi bistvo človeka; s tem v zvezi je poudarjal, da je beseda, *das Wort*, v pisavi rokopis, *die Handschrift*, in obtoževal pisalni stroj razbitja besede na črke; prim. Derridajev tekst »Heideggerjeva roka«; Derrida, 1987, 415–451), ampak kot neposredna nosilka avtomatizma. Pišoča roka, osvobodjena vseh prisil, vsake instrumentalizacije (v svojem tekstu o kiparju Agustínu Cárdenasu je André Breton nasproti roki kot instrumentu dela izredno lepo postavil roko, narejeno za božanje, in roko kot električno stikalo; Breton, 1965, 413–414), naj bi posredovala psihični avtomatizem v čisti obliki. Breton je v svojem zapisu o Raymond Rousselu v *Antologiji črnega humorja* pisal o tem, kako je »naša doba« avtomat prenesla iz zunanjega sveta v notranji svet; v dvojnosti med živalskim oziroma človeškim življenjem in njegovim mehničnim simulakrom se je kot avtomatizem pokazalo resnično delovanje človeškega notranjega sveta; s tem je torej nekaj nečloveškega ali zunajčloveškega prepoznano prav v tistem, kar se je kazalo kot simbolna opora človeškosti (prim. Breton, 1966, 289–293). Nadrealisti so avtomatsko pisavo (in tudi avtomatsko risbo) razumeli kot zvesto sledenje nareku misli kot psihičnemu avtomatizmu (a kot medija za sledenje temu nareku se niso posluževali samo pisanja in risanja, ampak tudi ustne komunikacije); pri tem pa naj v odnosu do misli ne bi šlo samo za nekaj, kar roka lovi (in/ali prehitava); šlo naj bi za to, da avtomatizem v odnosu do misli naredi viden njen način delovanja (in pri tem depshologizira samo psiho). V prvem *Manifestu nadrealizma* je Breton nadrealizem definiral kot »čisti psihični avtomatizem, s katerim se želi izraziti, bodisi z govorno ali s pisano besedo bodisi na katerikoli drug način, resnično delovanje misli. Narek misli ob odsotnosti slehernega nadzorstva, ki bi ga izvajal razum, zunaj slehernih estetskih ali moralnih predsodkov« (Berger, 1974, 41; zgoščen sistematičen pregled vloge avtomatizma v nadrealizmu glej v: Clébert, 1996, 68–73).

Avtomatski teksti so omogočili kritiko tiste koncepcije navdiha kot osebnega daru, ki jo je skupaj s kultom genija gojilo devetnajsto stoletje; z radikalno depersonalizacijo⁸ je avtomatizem dajal tisto, kar je bilo prej razumljeno kot privilegij redkih izbrancev, na voljo vsem – a po drugi strani se je to pokazalo kot nekaj še bolj tujega in neulovljivega, kot se je zdelo prej. Maurice Blanchot je v svoji knjigi *Literarni prostor* v poglavju o avtomatski pisavi pisal o tem, kako se je z avtomatsko pisavo pokazala dvojnost samega navdiha, v kateri je navdih obenem odsotnost navdiha. Pri tem je pisal tudi o roki, ki postane ne samo tuja, ampak nikogaršnja:

Avtomatska pisava si je prizadevala ukiniti vsakršno prisilo, odpraviti posrednike, izločiti vsako posredovanje; pišočo roko se je trudila spraviti v neposreden stik z izvorom, dejavno roko je spreminjala v nekaj vrhovno trpnega, to ni bila več 'roka s peresom', instrument, poslušno orodje, ampak neodvisna sila, ki ni bila v lasti nikogar več, ki ni pripadala nikomur več, ki ni mogla in znala storiti ničesar drugega – razen pisati: mrtva roka, čisto taka, kot je roka slave, o kateri govori magija (ki pa je zagrešila napako in jo je poskušala uporabiti za svoj namen).

Zdi se, kot da nam je s to roko na voljo vsa globina jezika, toda v tem jeziku nam v resnici ni na voljo nič, tako kot nam tudi ni na voljo ta roka, ki nam je tako tuja, kot bi se nas odrekala ali nas zvbila v srčiko odrekanja, tja, kjer ni nobenih virov, opore, oprijemov in postajališč več.

Avtomatska pisava nas torej najprej opozarja na naslednje: govorica, v katero nam zagotavlja dostop, nima nobene moči, ne zagotavlja moči govora. S to govorico ne morem storiti ničesar, v njej nikoli ne govorim kot 'jaz'.

Pa vendar, mar nam k sreči ne zagotavlja svobode, da lahko izrečemo vse? (Blanchot, 2012, 183).

Mislím, da tu izraz »k sreči« prikríje neko zadrego; v tej konstelaciji izjava »lahko izrečemo vse« postane popolnoma enakovredna izjavi »ne moremo izreči nič«. Pri tem pa je resnično pomembno, da se »vse« in »nič« pokažeta v skrajni bližini; tisto, kar nam avtomatska pisava resnično odkriva, niso čudovite možnosti, ki se jim lahko predajamo, ampak neposredno soočenje z načinom delovanja psihičnih avtomatizmov; to pa ne more biti nekritična fascinacija nad svobodo, kaj vse lahko izrečemo, ampak, ravno nasprotno, prepoznanje šablone v tem, kar

8 V almanahu *Nemogoče (Nemoguće/L'impossible)*, ki so ga l. 1930 izdali jugoslovanski nadrealisti v sodelovanju s francoskimi, je kolektivni avtomatski tekst, ki so ga skupaj napisali Aleksandar Vučo, Vane Živadinović, Đorđe Jovanović, Slobodan Kušić, Dušan Matić in Marko Ristić, objavljen s komentarjem: »Izkoristimo torej to priložnost, da obenem *dahnemo* v nedotakljivost in izjemnost pesniškega navdiha, imunost in neprebojnost individualne misli z ene strani ter v delikatnost retrospektivnih psiholoških obzirov in psihologijo nasploh z druge strani« (*Nemoguće/L'Impossible* 1930, 128; prevod citata M. K.).

se zdi najbolj svobodno, in zapore v tem, kar se zdi najbolj odprto; to izkušnjo je izredno lepo opisal eden od jugoslovanskih⁹ nadrealistov, Đorđe Kostić:

Iskal sem mehanizme osvobajanja. Bilo je povsem vseeno, s kakšno spontanostjo bi se gradilo neki tekst. Kolikor bolj spontan je bil, toliko hitreje je prihajalo do šablon. Vsiljevala se je potreba, da se spet poslužimo prav zavesti, ki nam je bila izhodišče v negaciji nje same – da se izvrši negacijo negacije. Tako obnovljena zavest se je morala pojaviti kot intervencija v osvobajanju na novo nastalih konfiguracij zasužnjevanja misli in čutenja, ki je bila resnejša od tistih, ki so ji predhodile (Kostić, 1989, 234; prevod citata M. K.).

A ravno v tej pojavitvi sheme bi lahko prepoznali resnično delovanje nezavednega; nelagodje, ki se vzbudi, je ravno nelagodje ob razliki med romantično predstavo o nezavednem kot primordialnem kaotičnem breznu in freudovskim nezavednim, ki se razkriva kot simbolna struktura; to razliko bi lahko z (iz bistveno drugačnega konteksta iztrganimi) besedami Slavoja Žižka označili kot razliko med »kaotičnim tokom zavesti« in »pravim nezavednim«. ¹⁰

Šele v tej točki, ko se pričakovano prepuščanje kaotičnemu toku zavesti sooči z nezavednim-kot-shematično-strukturo, se razpre »resnično delovanje misli«. ¹¹ To pa obenem že pomeni spodmik pričakovanja, da bi lahko nadrealistična procedura pomenila kakršnokoli apriorno simbolno oporo, kakršnokoli apriorno simbolno garancijo, ki bi zagotavljala na primer dostop do nekega skrivnostnega notranjega bogastva in avtentičnosti. Soočenje z »resničnim delovanjem misli« je

- 9 Čeprav je že od temeljne študije Hanife Kapidžić Osmanagić (Kapidžić Osmanagić, 1966) naprej uveljavljen termin »srbski nadrealisti« in celo »srbski nadrealizem« (kar je načelno sporno, saj nadrealizem kot tak ne more biti nacionalno opredeljen), se mi zdi poimenovanje »jugoslovanski nadrealisti« ustrežnejše iz dveh razlogov: prvi je, da je bila to oznaka, s katero se je beograjska skupina pojavljala v mednarodnem kontekstu; drugi pa je, da so prav nekateri nadrealisti med drugo svetovno vojno in po njej bistveno pripomogli k povezavi označevalca »Jugoslavija« z radikalnim družbenotransformativnim projektom (ne smemo pozabiti, da je bil Koča Popović, ena ključnih osebnosti partizanske revolucije, nadrealist). Marko Ristić, ki ga je Breton priznaval kot glavnega iniciatorja nadrealističnega gibanja v Jugoslaviji (prim. Breton, 1969, 156), se je po drugi svetovni vojni izrecno opredeljeval kot Jugoslovian; to je bila tudi edina nacionalna pripadnost, ki jo je priznaval zase (prim. Ristić, 1977, 9–11). Poimenovanje smo uveljavili tudi na razstavi *Politicizacije prijateljstva* v ljubljanskem MSUM-u leta 2014 (prim. Piškur, 2014). Za uveljavitev tega pojmovanja se zavzemajo tudi nekateri drugi novejši raziskovalci nadrealističnega gibanja v Jugoslaviji, npr. Ivana Momčilović.
- 10 Žižek v zvezi s Schönbergovim preходом od atonalnosti k dodekafoniji zapiše: »Na tem mestu znova pride do veljave Lacanov koncept nezavednega, 'strukturiranega kot govorica': prehod od atonalnosti k dodekafoniji ni prehod od globin iracionalnega nezavednega k novi formi zavestno načrtovane racionalnosti, ampak prehod od kaotičnega toka zavesti k pravemu nezavednemu« (Žižek, 2014, 252).
- 11 Breton se je kmalu zavedel, da poskus absolutno neposrednega zapisa nezavednega miselnega toka vedno spodleti (prim. Gracq, 1985, 173–176). A resnično nezavedno je na delu ravno v tej spodletelosti. Breton je kot eno od ovir, ki se pojavijo pri avtomatski pisavi, videl mehanično ponavljanje – kot pri pokvarjeni plošči – določenih stavkov, ki nosijo na primer fantazmatske podobe iz otroštva (prim. Clébert, 1996, 71). Marguerite Bonnet je ob proučevanju rokopisa *Clair de terre*, ki naj bi bil avtomatski tekst, odkrila, da so v njem številni popravki, skratka, da je Breton tekst naknadno zavestno elaboriral (prim. *ibid.*, 70).

prav v spodniku te opore, te garancije. Aragon je v *Traktatu o stilu* (1928) zelo jasno napisal:

Če pišete po nadrealistični metodi žalostne neumnosti, so to žalostne neumnosti. Brez opravičil. In zlasti, če pripadate obžalovanja vredni zvrsti posebnežev, ki ne priznajo pomena besed, je verjetno, da z nadrealizmom ne bo prišlo na dan nič drugega kot ta bedna nevednost (Aragonov tekst v: Berger, 1974, 100).

Skratka: avtomatizem, ki ga je raziskoval nadrealizem, ne more ostati sredstvo opajanja, ampak je postavljen v neusmiljeno svetlobo. Kolektivni avtomatski tekst jugoslovanskih nadrealistov, naslovljen »Čari avtomatizma« ali »Sedem minut genialnosti«, objavljen v eni od opomb v almanahu *Nemogoče*, se konča z besedami: »Zato ne odpuščajte« (*Nemoguće*, 1930, 129; v teh besedah bi lahko zaslišali tudi odmev znanih Bretonovih besed o domišljiji, ki ne odpušča; prim. Berger, 1974, 26).

Blanchot omenja »roko slave«. To je odrezana roka obešenca, na katero je nameščena sveča; kriminalci naj bi jo nekoč uporabljali kot magično sredstvo, s katerim so lahko neopazno vstopili v stanovanja svojih žrtev, ki so ob tem postale magično paralizirane. Star lesorez s podobo te roke je Marko Ristić, ena ključnih osebnosti nadrealizma v Jugoslaviji, postavil na naslovnico svoje knjige *Brez mere*,¹² v kateri je ena glavnih tém radikalna depersonalizacija. (Odločitev za tako naslovnico ni bila naključna; njen pomen postane jasen na koncu knjige, kjer Ristić piše o tem, kako je sledil naključju samo toliko, »kolikor je to Mlečna cesta vseh neslutnih koincidenč«, in da mu je »odprl vrata svojih navdihov in svojega glasu, da bi vse te strani, pisane 'za vsakogar in za nikogar', razstrte od Roke Slave, ki jih mora neopažene popeljati do nagrizenega jedra zavesti in podzavesti, pa vse do tega stavka, ki je njegova nemožnost, da bi se končal, znamenje nekega veliko globljega nedokončavanja, in ki mora, spuščena na prag uresničenja šele v poslednjem trenutku, ostati kot most, z enim svojim koncem naslonjen na povedano, medtem ko se z drugim koncem meče v nadaljnje trajanje,

12 Sicer je nekaj najlepših likovnih del jugoslovanskih nadrealistov upodobilo prav motiv roke – in značilno je, da so ta likovna dela ustvarili pesniki: »L'« Dušana Matica in Aleksandra Vuča, »Jaz sem niže kot pesek to noč« Dušana Matica, pa tudi fotokolaž Milana Dedinca, objavljen v njegovi knjigi *Javna ptica* – o katerem je Milica Nikolić zelo lepo napisala: »Obstaja vsem bralcem *Javne ptice* dobro znana 'fotografija': velika, blago uvita ženska roka med bližnjimi mesečevimi tlemi (ali naslonjena nanja?) in oddaljena, a velika Zemlja na ozadju temnega neba s približanimi nebesnimi telesi. Roka, ki oddvaja in spaja. Predimenzionirana telesnost v kozmični odtujenosti, manj zaprti in neprebojni po zaslugi nje, roke. Če je to poskus vizualizacije pesnikovega občutenja sveta, bi tu lahko odkrili nekaj od splošnega občutja *Javne ptice* – hkratne oddaljenosti in približanosti kozmičnemu prostoru, ob občutenju neprimerljive odvisnosti od njega, občutenju, v katerem ima Zemlja svoj neskončno majhen in obenem za človeka neskončno velik pomen, z vsemi svojimi segmenti – kot je, recimo, neka človeška roka« (Nikolić, 1978, 80; prevod citata M. K.). K temu lahko dodamo še roko, ki leze iz polže hišice, pri Dori Maar, ki sicer ni bila povezana z jugoslovansko skupino. Naj na tem mestu citiram še odlomek iz Ristićeve knjige, ki povzema izkušnjo tujosti roke v avtomatskem pisanju kot izkušnjo totalne depersonalizacije: »Jaz tu nimam nobene zasluge: gledam preko svoje rame, kaj piše moja roka, in se čudim njeni nezmotljivosti. Roka: kot bi rekel zavesa, tobačnica, nakovalo, oblak ali deska za izkrcanje.« (Ristić, 1986, 205–206, prevod citata M. K.)

podaljšujoč kopno in smisel kopnega mnogo dlje, kot še seže obala« (Ristić, 1986, 244; prevod citata M. K.). Tako je »Roka Slave« nasprotje neke druge »tuje roke«, ki je »v največje ponižanje ljudi« napisala STVARNOST na zid iz mesečine, poistoveten z majavimi kulisami, topimi horizonti, blagimi obveznostmi, šepetom o pozitivnem duhu, kanoniziranimi skrivnostmi ... (Ristić, 1986, 228). Eden najsijajnejših odlomkov te knjige je pravi pesniški traktat o magiji in okultizmu (Ristić, 1986, 170–175). Breton se je v argumentiranju avtomatske pisave skliceval na Freudovo proceduro prostih asociacij; Julien Gracq je v svoji odlični knjigi o Bretonu utemeljeval tezo, da bi se Bretonovo poskušanje neposrednega zapisovanja miselnega toka prej lahko sklicevalo na Bergsona (Gracq, 1985, 176–180). A nobena obravnava avtomatskega pisanja ne bi smela pozabiti na to, da je bil – v drugi polovici devetnajstega stoletja – izvor te prakse v okultističnih tehnikah (nadrealistično gibanje se je zlasti od *Drugega manifesta nadrealizma* naprej na območje okultizma pogosto eksplicitno referiralo), ki naj bi omogočale komuniciranje z mrtvimi¹³ (t. i. navzkrižne korespondence). Te tehnike so postale po Ameriki in Evropi splošno razširjene – čeprav so imele včasih skorajda status družabnih iger, so ljudi, ki so se jih lotevali, vedno znova spravljalje v stanje srha¹⁴ – srha ob tem, da začne »moja lastna« roka delovati kot tuja; da se zapisovanje

13 Tudi na ta način so nastala nekatera literarna dela. Tako je v prvi četrtini devetnajstega stoletja Pearl Curran zaslovela s poezijo in prozo, ki naj bi ji jo prek avtomatske pisave narekovala stoletje prej živeča Angležinja Patience Worth (prim. Cavendish, 1991, 45–46).

14 V slovenski literaturi je z okultizmom povezana izkušnja pisanja na osnovi psihičnega avtomatizma – tokrat ne v smislu neposredne avtomatske pisave, ampak v smislu avtomatskega izbiranja črk, razporejenih v krogu – zanimivo vpisana v opus Mateja Bora; prim. njegov komentar k romanu *Daljave*, v katerem umirajoči Blaž Oblak s prstom piše v zrak »svojo Knjigo minljivosti«, v tekstu »Bežne beležke ob mojem delu«:

Ko sem snoval *Daljave*, mi je bilo, kot bi me bil obsedel – ne kakšen hudoben duh, pač pa dober, ki ni samo boljši, pač pa tudi bolj pravičen, rahločuten, daljnoviden, bolj iznajdljiv, duhovit, bolj moder od mene, in ko sem mu prepuščal svoje pero, sem se tu in tam zdrznil: mar pišem to še jaz? Spomnil sem se, kako sva z Dolfom Jakhelom, ko sem bil v sedmi gimnaziji, začela pisati roman. Vtaknila sva prste v kozarček za žganje, tako da so se dotikali, in pustila, da ga je 'neznana sila' vodila od črke do črke v začaranem krogu, ki so ga tvorile. Bila sva vsa presunjena, ko sva videla, da besede, ki sva jih na ta način dobila, niso nesmiselne, temveč se vežejo v ubrane stavke in periode, polne nekakšne nenavadne, skorajda demonične lepote. Svojega romana nisva nikoli končala – pač, končal se je, ko je Dolf padel kot komandir ene prvih partizanskih čet v decembru 1941. O najinem zadnjem srečanju sem pisal v Slovenskem zborniku 1941 [sic] (Iz partizanskega taborišča [sic]).

Tistemu, kar sva počela z Dolfom takrat, smo rekli 'spiritiziranje'. Najprej sem bil pripravljen verjeti, da je mogoče priklicati duše rajnkih in jih pripraviti do tega, da ti vodijo roko od črke do črke v magičnem krogu in tako narekujejo svoje misli. Pomenkovala sva se na ta način s celo vrsto velikih 'duhov'. Nič čudnega, da sva bila pretresena, zlasti ker tisto, kar sva izvedela od njih, nikakor ni bilo nespametno. Nasprotno – vsaka misel je bila vznemirljivo pomembna, dostikrat dvoumna, nikoli pa brezumna. Brezumna sva bila samo midva. To sem kmalu dognal. Rekel sem prijatelju: 'Daj, skušajva poklicati kakega živega človeka.' In ko sva to storila, sva dognala, da živi ne govorijo nič manj pomembno in skrivnostno kot mrtvi.

Zame je bil ta podatek dovolj, da sem bil kot 'špiritist' ozdravljen. Vse do danes pa mi je ostala navada, da pišem s prstom v zrak. Pravzaprav ne jaz sam, pač pa oni, ki ga v mislih pokličem in govorim z njim. Lahko je moj prijatelj, žena, tudi nasprotnik, ki me ošteva, zmerja, mi vse mogoče očita, lahko pa so tudi figure, o katerih ravno takrat pišem. Zanimivo je, da so dialogi, ki nastajajo na ta način, skoraj vedno zelo jedrnat, svojevrstni, šegavi. Nered pišem s

najbolj notranjih vzgibov pokaže kot tuja sila; da je, ko je roka prepuščena lastnemu avtomatizmu, videti, da jo vodi nekdo drug.

Pariška nadrealistična skupina je v Bretonovem stanovanju l. 1923 zavestno začela kolektivno izvajati eno od tehnik spiritizma – toda ne za komunikacijo z duhovi mrtvih, ampak za komunikacijo med sabo. Zanjso uporabljali stik prstov, položenih na okroglo mizo, okoli katere so sedeli (prim. Clebert, 1996, 544).

Nadrealisti so spiritistično tehniko uporabili za medsebojno komunikacijo; kaj pa komunikacija s samim sabo – komunikacija s samim sabo, ki prebudi druge v sebi?

Ni naključje, da je bila v poeziji nekaj let pred nadrealisti izkušnja avtomatske pisave ključna za Fernanda Pessoa, ki je iz soočenja z drugimi v sebi naredil sistem pisanja – in ki je pri tem srce prepoznal kot »naviti vlakec, / ki se srce imenuje« (Pessoa, 2007, 227). Že vznik heteronimov, kot ga je sam opisal v pismu Aldolfu Casaisu Monteiru, je povezan z nečim, kar je presenetljivo blizu izkušnji avtomatskega pisanja. Pessoa piše, kako se je ukvarjal z mislijo, da bi si izmislil »zapletenega pesnika bukoličnega tipa«:

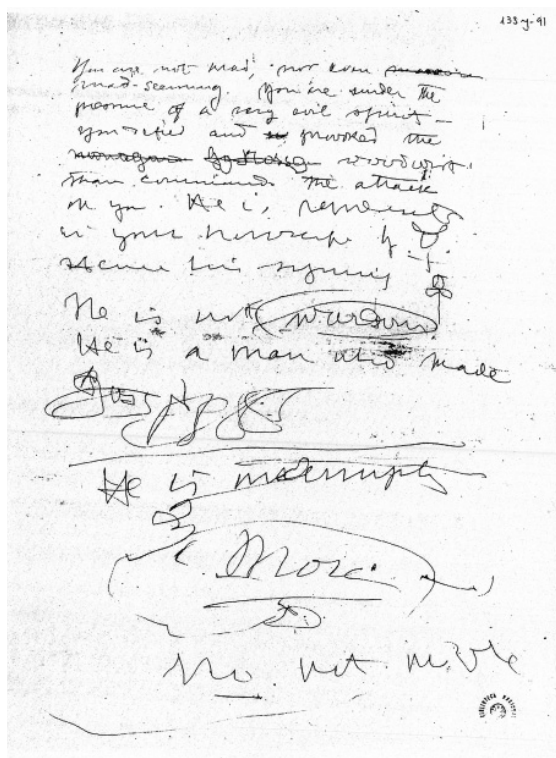
Nekaj dni sem izdeloval pesnika, vendar nisem dosegel ničesar. Nekega dne, ko sem hotel dokončno odnehati – bilo je 8. marca 1914 –, sem se približal visoki omari s policami, in ko sem iz nje vzel list papirja, sem začel pisati, stoje, kot pišem vedno, ko lahko. Drugo za drugo sem napisal nekaj čez trideset pesmi v nekakšni ekstazi, katere narave ne bi znal opisati. To je bil zmagoslavni dan mojega življenja in nikoli več ne bom doživel enakega. Začel sem z naslovom *Čuvar čred*. Temu je sledil prihod nekoga v meni, ki sem ga imenoval Alberto Caeiro. Oprostite mi absurd tega stavka: v meni se je pojavil moj učitelj. To je bil takojšen občutek, ki me je spreletel. Celo tako močan, da sem takoj, ko je bilo napisanih teh trideset in nekaj pesmi, vzel drug papir in spet drugo za drugo napisal šest pesmi, ki so del *Poševnega dežja* Fernanda Pessoa. Nemudoma in do kraja (Pessoa, 2007, 424–425).

Pessoa tu ne govori o avtomatski pisavi, vendar jo je v naslednjih letih zelo intenzivno prakticiral – in to kot medij, ki naj bi v navzkrižnih korespondencah prikliceval duhove mrtvih, med katerimi je bil znameniti angleški mislec, kabalist in rožni križar iz 17. stoletja Henry More. V Pessooovi zapuščini so se ohranili številni taki avtomatski zapisi navzkrižnih korespondenc, v katerih je pesnikova roka, ko je pisala odgovore mrtvih, večkrat privzela pisavo, popolnoma drugačno od njegove siceršnje

strojem – leposlovnih stvari sploh ne – nerad zato, ker pri pisanju s strojem nimam občutka, da mi nekaj, kar je pametnejše in močnejše od mene, vodi pero. Bretonovsko avtomatsko pisanje poreče kdo. Ne, daleč od tega. Res je, da se predajam tisti osebnosti v sebi, ali bolje, tistemu delu svoje osebnosti, ki sicer v življenju ne pride povsem od izraza, čeprav se venomer ukvarja z vsakdanjostjo, vendar na nevsakdanji, se pravi, umetniški – pisateljski način« (tekst je ponatisnjen v: Glavan, Komelj, 2013, 371–373).

pisave – in včasih hlastno zverženo v neki krčeviti vibraciji (Pessoa, 2003a, 207–339). Avtomatsko pisanje je bil samo en vidik Pessoovih okultističnih in ezoteričnih zanimanj. Nekoč je o sebi napisal, da je njegova usoda podrejena »poslušnosti Učiteljem, ki ne dovoljujejo in ne odpuščajo« (Pessoa, 2007, 406).

Pessoa je svoje odkritje avtomatske pisave natančno opisal v pismu teti Anici 24. junija 1916 (Pessoa, 1999, 215–216); po lastnih besedah je postal medij konec marca tega leta. Vznik Alberta Caeira se je zgodil že pred tem. Vendar pa je morala biti Pessoi tehnika avtomatskega pisanja takrat že znana (Slika 3); ko je v letih 1912–1914 živel pri teti Anici, je prisostvoval, kot se je nekoč izrazil, »polspiritističnim seansam« (Pessoa, 1999, 209). A če hočemo potegniti povezavo med »zmagoslavtnim dnevom« in poznejšimi avtomatskimi zapisi, lahko domnevamo, da ni bilo zanimanje za okultizem tisto, ki je Pessoo usmerilo v izdelavo sistema heteronimije, ampak je bila v poeziji formulirana izkušnja drugih v sebi, povezana z izkušnjo avtomatske pisave, tista, ki mu je omogočila tudi vstop v okultistično prakso.



Slika 3: Fernando Pessoa, avtomatski zapis sporočila Henryrja Mora (po knjigi: Fernando Pessoa, *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*, Porto 2003, str. 290).

Način, kako je avtomatsko pisavo uporabljal Pessoa, je bistveno drugačen od načina, kako so jo uporabljali nadrealisti; a vendar lahko ugotovimo bistveno vzporednico.¹⁵ Breton je l. 1930 v zvezi z *Magnetnimi polji* (prvim nadrealističnim tekstom, napisanim z avtomatsko pisavo; leta 1919 sta ga skupaj napisala Breton in Soupault) o postopku avtomatske pisave napisal:

Mogoče ne bo nikoli bolj konkretno, bolj dramatično zajet prehod od *subjekta* k *objektu*, ki je v izhodišču vse moderne umetnostne preokupacije (navedeno v: Waldberg, 1999, 16; prevod citata M. K.).

Ta prehod lahko spremljamo tudi pri Pessoi; vendar to ni prehod od »subjektivnosti« k »objektivnosti«; prej gre za odkritje neke »objektnosti« v samem osrčju subjektivnosti, ki izpelje skrajne konsekvence Rimbaudovega »jaz je nekdo drug«. Osebe, ki vznikajo, niso utelešenje neskončnih možnosti, ki bi jih ponujala fluidna igra zamenljivih identitet (takšno branje Pessoe bi pomenilo »postmodernistično« liberalistično apropiacijo), ampak so odgovor na sovpadanje dveh nemožnosti: nemožnosti-bitijaz in nemožnosti-ne-bitijaz. Identifikacijo oseb, ki vznikajo, bi lahko razumeli kot poskus premostitve tega brezna; a dejansko se brezno v vsaki osebi vzpostavlja na novo; heteronimija je njegova pomnožitev; v vsakem od heteronimov se to brezno množtenosti odpira na novo. Takšna, skorajda »fraktalna« podoba subjektivnosti je najlepše izrisana v nekaterih odlomkih Pessoove »statične drame«¹⁶ *Mornar*, ki jo je Pessoa napisal l. 1913, torej tik pred dokončno sistematizacijo heteronimije kot načina pisanja. V tej drami – v kateri ena od čuvark ob truplu deklince v gotskem gradu pripoveduje drugima dvema čuvarkama svoje sanje o mornarju, ki si je, potem ko je bil po brodolomu izoliran na samotnem otoku, da ne bi preveč žaloval za izgubljeno domovino, v sanjah ustvaril novo, sanjano domovino z vsemi pokrajinami in ljudmi, ko se je odločil prekiniti s tem sanjanjem, pa se ni mogel več spominjati svoje »resnične« domovine, tako da mu ni bil iz sanj več omogočen noben pobeg v realnost – najdemo tudi nekaj zelo lepih besed o rokah. Tretja čuvarica reče:

Govorim in mislim na to v svojem grlu in moje besede se mi zdijo ljudje ...
Navdaja me strah, večji od mene. V svoji roki čutim, ne vem, kako, ključ
nekih neznanih vrat (Pessoa, 2003b, 41).

Druga čuvarica pa malo pred tem reče:

Roke niso ne resnične ne realne ... So skrivnosti, ki prebivajo v našem življenju
(Pessoa, 2003b, 39).

-
- 15 Ni naključje, da je bila med prvimi, ki so po drugi svetovni vojni francosko bralstvo seznanili s Pessoovo poezijo, nadrealistka Nora Mitrani. Prim. Stéphanie Caron, *Nora Mitrani, surréaliste au si secret visage*, str. 14–15; dostopno na: <http://melusine.univ-paris3.fr/astu/Mitrani.htm>.
- 16 Zanimivo je, da Pessoa v nekem zapisu (po Maeterlincku povzeti) koncept »statične drame« poveže z okultizmom; ta zapis, ki je verjetno nastal l. 1917, je naslovljen »Okultizem ali Statična drama« (Pessoa, 2012, 202–203).

5.

Srhljivo veličastno tematizacijo roke, ki jo začne od znotraj voditi neka tuja sila, a je ne postavi v prostor, ki bi pomenil osvoboditev od vezi simbolnega, ampak, ravno nasprotno, v presečišču vseh napetosti simbolnega, najdemo pri Djuni Barnes (Slika 4) – ki je, mimogrede omenjeno, svoje zelo travmatično otroštvo preživela v družini, v kateri so bila priklicevanja duhov nekaj vsakdanjega (prim. Herring, 1995, 43–46) – v eni najbolj enigmatičnih replik njene pozne mojstrovine *Antifona*, ki jo spregovori Miranda, oseba, ki ji je avtorica dala številne lastne poteze; navajam jo skupaj z reakcijo njene matere Auguste:

MIRANDA:

Daj, sliši me:

in če slišiš, ko slišiš

neskončno oddaljen koprneči glas

kateregakoli bitja, kaznovanega v mreži,

ali da spredajo tožbe loputo v tvojem ušesu;

ali če se, zdrobljen na kolesu bridke vizije,

neki fantom razleti na ledeniku tvojega očesa,

če neki duh brenči po polknu tvojega srca:

če vezi prosta Cicerova roka tvojo roko

razpre do njegove oktave, ki leze po tvoji steni,

in če, ko je napisala »*non nobis*« s tvojo pisavo,

nadaljuje, naj pod obrobo pajčolana

ukloni druga drugi z dlanmi glavo.

Najdi njo, če jo najdeš, jo zaobrni:

in prečrtaj sovražne sreče srečo.

AUGUSTA:

O moj Bog!

Za vsakogar sem druga oseba! (Barnes, 1962, 167; prevod: Barnes, 2013, 97–98)

(Mimogrede: videti je, da je bila roka za Djuno Barnes velika obsesija; pianist Chester Page, eden redkih ljudi, ki so jo v zadnjih letih njenega življenja redno obiskovali, v svojih spominih opisuje, da je imela v svojem malem stanovanju v newyorškem Greenwich Villageu več predmetov v obliki rok, med drugim belo roko iz porcelana in roko iz medenine, ki je funkcionirala kot obtežilnik za papirje (Page, 2007, 110).)

To, kar napiše Ciceronova roka s »tvojo« roko, se umešča na presečišče individualnega in kolektivnega; »*Non nobis*« se nanaša na mesto iz Ciceronove knjige *De officiis* (7, 22), ki citira Platona: »*Non nobis nati sumus, ortusque nostri partem patria vindicat, partem amici.*«¹⁷ V kontekstu *Antifone* se ta citat pojavlja v radikalni dvoumnosti: po eni strani je lahko izhodišče za razmišljanje o medčloveški solidarnosti, po drugi strani pa se iste besede pokažejo kot izhodišče za utemeljevanje neke zatiralske logike (če pomislimo na v Ciceronovem tekstu artikulirano povezavo rojevanja z idejo domovine in z njegovo tezo, da se vse na Zemlji poraja v korist ljudi, kot utemeljitev teze, da se tudi ljudje rojevajo zaradi drugih ljudi) – ki je še posebej zatiralska do žensk prav zaradi ideološke apropiacije rojevanja,¹⁸ ki jo ta igra frontalno napada, ko napada simbolne mehanizme družbene reprodukcije. Roka, ki zgrabi »tvojo« roko in jo popelje v avtomatsko pisavo po steni, ne pomeni osvobajajočega pobega iz teh mehanizmov, ampak naredi vidno njihovo strukturo.

Antifona je igra, ki se neposredno sooča s simbolnimi strukturami, utemeljujočimi neko konkretno civilizacijo, ki se je pokazala v najpošastnejši luči. V tej igri, katere dogajanje je postavljeno v gotske ruševine in začetek vojne 1939, ni bilo težko prepoznati govornice travme; travma vojne se povezuje s travmo osebnih zgodovin dramskih oseb (v katerih so mnogi hiteli prepoznavati osebe avtoričine družine) in, če se navežem na pojem Otta Ranka, s travmo rojstva kot takega. Djuna Barnes se je te dimenzije svojega pisanja zelo jasno zavedala; v zadnji kratki zgodbi, ki jo je napisala v življenju – ni naključje, da je bilo to prav med drugo svetovno vojno –, nastopi dama z imenom Travma, ki o sebi med drugim pove, da ljubi svoje sovražnike in Mozarta (Barnes, 1997, 443). A če so se poskusi obravnave *Antifone*, ki so prepoznali dimenzijo travme, navadno na tak ali drugačen način trudili, kako to travmo »ozdravit« – od predlogov Linde Curry, ki je opravila temeljit študij rokopisnih oziroma tipkopisnih variant igre, kako rekonstruirati tekst, da bi postal celovit, koherenten in avtentičen, torej da bi bila vzpostavljena fantazma nekega »neranjenega« prvotnega teksta (Curry, 1991, *passim*), do tega, kako je Julia Taylor, ki je s študijem istih rokopisnih oziroma tipkopisnih variant nedavno temeljito revidirala izsledke Linde Curry, poskusila celotno igro brati kot nekakšen terapevtski ritual, resda terapevtski ritual, ki pušča rano odprto (Taylor, 2012, 36–73) –, je treba opozoriti, da je radikalnost *Antifone* ravno v tem, da pokaže,

17 V prevodu Nade Grošelj se celoten odstavek glasi: »*Toda kot je imenitno zapisal Platon, nismo rojeni zgolj zase, ampak si del našega bitja lasti domovina in del prijatelji; vrhu tega se, kot menijo stoiki, vse na zemlji poraja v korist ljudem, pa tudi ljudje sami se rojevajo zaradi soljudi, da bi si morali med seboj pomagati. Zato moramo v tem slediti vodstvu narave ter prispevati k skupni koristi in izmenjavi uslug, z dajanjem in prejemanjem, ter s svojimi veččinami, marljivostjo in sredstvi krepiti vezi med človekom in človekom*« (Cicero, 2011, 18). Cicero se sklicuje na mesto iz Platonovega pisma Arhitu Tirenškemu (358a).

18 V neobjavljenih »Beležkah za opredelitev *Antifone*« je avtorica to repliko označila kot »prošnjo za usmiljenje, usmiljenje za ženske«; Djuna Barnes, »Notes toward the definition of *The Antiphon*«; Djuna Barnes Papers, serija III, škatla 5, mapa 7; Special Collection, University of Maryland Libraries.

kako travmo vedno znova generirajo prav poskusi, da bi bila ozdravljena. V nasprotju z vsemi »terapevtskimi« iluzijami Miranda pozove svojo mater, naj skupaj z njo vztraja na nenaseljenem mestu »skrajnega poldnevnik in vzporednika« v čistem soočenju s travmo – in prav specifično temporalnost, ki je vzpostavljena v igri (o kateri je eden prvih kritikov napisal, da jo je treba znati na pamet, ko se jo bere prvič (prim. Caselli, 2009, 3, opomba 11)), lahko prepoznamo kot temporalnost travme, če freudovsko predpostavimo, da je travma časovna relacija, skozi katero se – citiram zgoščeno formulacijo Sama Tomšiča – »sedanjost retroaktivno spreminja v preteklost, ki sama spet determinira sedanjost« (Tomšič, 2013, 26); tu se pokaže nerazločljivost strukture in zgodovine, nerazločljivost nespremenljivega in radikalne spremenljivosti.

V tem soočenju se namesto roke nenadoma pojavi perut: zlomljena perut zelenonoge tukalice,¹⁹ ki jo grabi kragulj. Miranda uporabi to metaforo, ko pozove mater, »naj zlomljena perut okrog zariše v prah / svojo zadnjo veroniko« (Barnes, 1962, 222; prevod: Barnes, 2013, 151). Krog, ki ga v prah zariše ta zlomljena perut, ne pripada več človeškemu redu znakov. A prav ta način obstajanja sledi je imenovan »zadnja veronika«; kot je avtorica posebej opozorila v neobjavljenih zapiskih o svoji igri (»Notes towards the definition of *The Antiphon*« v zapuščini Djune Barnes), se v tem izrazu srečujeta Veronikin prt, torej odtis Kristusovega predsmrtnega obličja, in bikoborska figura, s katero toreador izziva žrtev; s tem je poziciji subjekta spodmaknjena še zadnja simbolna konsistenca; Miranda pozove svojo mater, naj to *vzdrži*.

Ko je Djuna Barnes pisala *Antifono*, je opazila, da se ji je spremenila pisava, ki je postala »kruta kot bodalo«²⁰ (Herring, 1995, 263).²¹

Djuna Barnes je v zadnjem obdobju svojega življenja to soočenje, ki je evocirano v *Antifoni*, *prestajala*. Njeno pozno pisanje je to prestajanje. Po *Antifoni* se je posvetila izključno poeziji – in vsak dan znova je začenjala nekaj, o čemer lahko iz nekaterih pričevanj sklepamo, da naj bi poskušalo doseči velikopotezno formo (Inge von Weidenbaum kot cilj njenega poznega pesniškega dela imenuje »verzno pesnitev, ki bi jo po smelosti in obsegu smeli primerjati z Goethejevim *Faustom* ali Dantejevo *Divino Commedio*« (von Weidenbaum, 2012, 116)), medtem ko lahko iz drugih pričevanj

19 Lahko tudi samice barjanskega snežnega jereba ali samico ameriške liske; angleška beseda *moor-hen*, ki jo je uporabila Djuna Barnes, se lahko uporablja za poimenovanje več vrst ptic.

20 Še ena primerjava pisave z bodali: Jérôme Peignot primerja rokopis svoje tete Colette Peignot (Laure), izjemno intenzivne, a malo znane pesnice in pisateljice, ki je delovala v bližini nadrealističnega gibanja, z vrsto bodal, ki poletavajo nad njenimi vrsticami (Laure, 1979, 13).

21 Mimogrede: prav pisava Djune Barnes bi nas ponekod lahko od daleč spomnila na značilnosti, ki jih Vojko Gorjan opisuje kot značilnosti pisave rokopisa, najdenega v steklenici; pisava Djune Barnes namreč na mnogih zapisih menja smer in zbujajo občutek neulovljivosti, ki ga lahko povežemo tudi z njenimi postopki pisanja, ki nenehno spodmikajo opore smisla, kjer bi jih »samoumevno« pričakovali.

dobimo vtis, da je avtorica poskušala iz neštetih zapiskov sestaviti vsaj drobno zbirko pesmi. Približno 2500 ohranjenih strani njene pesniške zapuščine, ki jo hrani Hornbake Library na University of Maryland, nas po svojem labirinskem načinu obstajanja neštetih variant, ki prehajajo v neberljivost, lahko hkrati spomni na Balzacovo »Neznano mojstrovino« in Borgesov »Vrt razcepljenih stez«. In tu ima posebno vlogo rokopis. Djuna Barnes je svojo poezijo pisala neposredno s pisalnim strojem, pri čemer je običajno delala še indigo kopije. A nato je vsak list posebej rokopisno popravljala in dopolnjevala – in ta rokopis, ki se izvije iz tipkanega teksta, prerašča²² tipkani tekst in strani pogosto spreminja v prave labirinte; ti popravki niso več popravki (okrog teksta se pogosto razpršijo v zapisovanje sinonimov in homonimov – ter postanejo neločljivi od zapiskov o antični mitologiji, entomologiji ali geografiji, nekaterih očitno povzetih iz leksikografskih del, ki se spet povezujejo s pojasnili neobičajnih besed, citati in osebnimi spomini ...), ampak – ravno kot skrajna elaboracija, tako skrajna, da ne more biti nikoli (do)končana – tekst prestavljajo v drug način obstajanja, ki se upira berljivosti in transkripciji. Tekst uporablja sam sebe in se obenem razširja po listih v vse smeri kot eksplozija (metafora, ki je bila v povezavi z učinki pisanja Djune Barnes pogosto zapisana). Lahko bi celo rekli, da na nekaterih listih z razraščanjem rokopisa v vse smeri vizualni učinek zakorespondira s sočasno *field poetry* – čeprav je pesnitev pisana v verzu, ki ima zglede prej pri t. i. metafizičnih pesnikih ali dramatikih iz časa Elizabete I. in Jakoba I. A prav ta navidezna kaotičnost se pokaže kot poseben smisel za formo, organizacijo in strukturo.²³ Djuna Barnes je s svojim poznim pesniškim delom postavila pod vprašaj način tvorjenja smisla v seksualiziranem simbolnem redu, ki mu je postavila nasproti partenogenezo (med naslovi za pesnitev ali njen del se večkrat pojavi ta beseda); celotno pesnitev lahko beremo kot poskušanje, na ravni pisave doseči telesno transformacijo, ki se iz človeške perspektive kaže kot nemogoča. Malo pred smrtjo je avtorica tisto, v čemer je po vsej verjetnosti videla esenco svoje pesnitve, strnila v eno samo trivrstičnico:

Človek ne more svojega telesa izčistiti njegove teme,
kot lahko sviloprejka po tekoči niti
sprede mrtvaški prt, da v njem presodi znova. (Barnes, 2014, 103)

A obenem je to trivrstičnico označila kot »nov korak v poeziji, pesem, ki čaka, da bo nadaljevana«, kot »pesem v nastajanju« (Barnes, 2005, 145). To je napisala v času, ko je pisala le še s težavo in se je zavedala bližine smrti. Nadaljevanje je nadaljevanje onkraj njene individualne usode. Obenem pa lahko te besede razumemo v skladu s specifično temporalnostjo, vzpostavljeno v njenem delu, ki ni zvedljiva na linearno sosledje preteklosti-sedanosti-prihodnosti. S trivrstičnico o sviloprejki njen pozni

22 Inge von Weidenbaum opiše: »Pesnitev, ki ji je namenila dvajset let življenja, je zapustila kot gigantski torzo, dolg več sto strani, preraščen s tisoči popravkov« (von Weidenbaum, 2012, 116).

23 Artikulacijo te poante dolgujem Lauri Repovš.

pesniški opus ni sklenjen, ampak na novo začel. Marko Ristić je v svoji knjigi *Brez mere* v poglavju »Proti bralcu« napisal: »Ta knjiga se ne končuje, ne zaustavlja s svojo zadnjo stranjo. Ne neha se pri svoji zadnji besedi. Razlagajte si to, kot hočete. Če zdaj ponovno preberete prvo stran, to ne bo prva stran ali ne bo ista prva stran. (Za to ni potreben Heraklit.)« (Ristić, 1986, 54; prevod citata M. K.). V luči trivrstičnice o sviloprejki postanejo vsi listi, popisani pred njo, nekaj, kar ji sledi kot neskončno, nedokončljivo nadaljevanje.

Trivrstičnice o sviloprejki ni treba videti kot resignacijo, prej kot poziv k preseganju človeškosti.

Ko liste pozne pesniške zapuščine Djune Barnes gledamo v luči te trivrstičnice, lahko v odnosu do tipkopisa rokopisne popravke vidimo kot kokon, ki jih ovija za proces transformacije. Tekst se z istimi potezami gradi in razgrajuje. V odnosu do tipkopisa je rokopis, s katerim so napisani popravki, na številnih mestih v funkciji, ki ni funkcija natančnejšega opredeljevanja, ampak prej funkcija vzpostavljanja neberljivosti – toda prav ta neberljivost se vzpostavlja kot zahteva po vzpostavitvi novih koordinat branja kot takega. V eni od štirivrstičnic iz drobne knjige *Bitja v abecedi*, ki naj bi bila prvotno namenjena otrokom in ki jo je za tisk pripravila tik pred smrtjo, Djuna Barnes govori o X-u, ki je, ko ni bilo več kaj reči, vzniknil in obenem izginil tako, da se je sam prečrtal:

Ko ni kaj reči več bilo,
se je X prečrtal sam.
In ker nič novega ni dokazati,
je označil svoj odhod z ljubeznijo. (Barnes, 2014, 189)²⁴

Izničena je opozicija med obstojem in neobstojem; pesem tematizira logiko označevalca, v kateri se vsaka prisotnost pojavlja na ozadju svoje možne odsotnosti – a obenem v tej tematizaciji, v kateri je vznik obenem že odhod, prisotnost in odsotnost sovpadeta, ko sta videni iz očišča, ki jima je enako tuje.

Reakcije prvih ljudi, ki so videli pozno pesniško zapuščino Djune Barnes, so bile pogosto zmedene: kot da je pred njimi popoln kaos. Že omenjeni Chester Page, ki je bil Djuni Barnes v zadnjih letih življenja zelo blizu, je v časopisnem komentarju na kritiko, namenjeno biografiji, ki jo je o Djuni Barnes napisal Phillip Herring, na očitek, zakaj ni Herring v tej knjigi skoraj ničesar napisal o avtoričini neobjavljeni pozni poeziji, odvrnil, da je to zato, »ker ni bilo med gorami rokopisov ničesar, kar bi imelo smiselno povezanost«

24 Daniela Caselli v svoji knjigi o Djuni Barnes to štirivrstičnico komentira tako: »Jezik konstruira sam sebe kot nemožnost absolutne odsotnosti v jeziku, kot je pokazano s personifikacijo X-a, ki uprizarja svojo lastno odsotnost. X je v tem tekstu prečrtani objekt in sled pretekle prisotnosti. To ustvarja potencialno neskončno multiplikacijo, saj znak odsotnosti, ki je ostal po prekrizanju, in prečrtana prisotnost (križ) sovpadata. Ljubezen je po tej logiki proizvedena kot znak svoje lastne odsotnosti; v tej pesmi je prisotnost smrt želje« (Caselli, 2009, 116; prevod citata M. K.).

(Page, 1996). Ko je Hermes Trismegistos še pred stvarjenjem sveta napisal svoje svete knjige, pripoveduje antični tekst *Punčica kozmosa* (*Κόρη κόσμου*), jih je skrili z besedami, naj bodo neuničljive in obenem nevidne in nedostopne, dokler se ne bodo pojavila bitja, ki so jih vredna (Hermes Trismegistos, 1994, 40–41). Tekst Djune Barnes je skrit prav v svoji neskritosti, nedostopen v svoji izpostavljenosti, pulzirajoč v napetosti med ničemer in vsem. Poteze rokopisa ga zavijajo v kokon neskončne transformacije, obenem pa ta kokon že trgajo kot ostrina bodal. Eksplozija rokopisa, ki napolnjuje te strani z drhtenjem skrajne krhkosti in izpostavljenosti, jim obenem podarja nedotakljivost.

Zahvaljujem se Ann L. Hudak in Lauri J. French za skenirane kopije iz zapuščine Djune Barnes, hranjene v Hornbake Library, University of Maryland Libraries, ter Gregorju Ilašu za vsestransko pomoč pri zbiranju gradiva o Djuni Barnes.
M. K.

Bibliografija

Viri

- Alberti, L. B., *O slikarstvu / De pictura; O kiparstvu / De statua*, Zagreb 2008.
- Alighieri, D., *La Divina Commedia*, Milano 1991.
- Barnes, D., *Zapuščina* (Djuna Barnes Papers), Special Collections, Hornbake Library, University of Maryland Libraries.
- Barnes, D., *Antifona* (prevedel Miklavž Komelj, neobjavljen rokopis), 2013.
- Destovnik, K., – Kajuh, partizanska beležnica, 1943/44, dokumentirana na fotografijah v knjižnici Muzeja novejšje zgodovine Slovenije, Ljubljana.
- Detela, J., *zapuščina*, Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, 14/2009.
- Hermes Trismegistos (Ermete Trismegisto), *La pupilla del mondo*, Benetke 1994.
- Vasari, G., *Le Vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, nell' edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, Torino 1991, I. knjiga.

Literatura

- Alighieri, D., *Božanska komedija, III. del: Raj*, Maribor 1972.
- Berger, A. (ur.), *Noč bliskov. Izbor iz nadrealističnih besedil*, Ljubljana 1974.
- Blanchot, M., *Literarni prostor*, Ljubljana 2012.
- Barnes, D., *Collected Poems. With Notes toward the Memoirs* (ur. Herring, Ph., Stutman, O.), Wisconsin 2005.
- Barnes, D., *Collected Stories*, Los Angeles 1997.

- Barnes, D., *Ni spola v očesu fosila. Izbrana poezija*, Koper 2014 (v tisku).
- Barnes, D., *Selected Works of Djuna Barnes*, New York 1962.
- Breton, A., *Anthologie de l'humour noir*, Pariz 1966.
- Breton, A., *Entretiens*, Pariz 1969.
- Breton, A., *Le surréalisme et la peinture*, Pariz 1965.
- Caron, S., *Nora Mitrani, surréaliste au si secret visage*, <http://melusine.univ-paris3.fr/astu/Mitrani.htm>.
- Caselli, D., *Improper Modernism. Djuna Barnes's Bewildering Corpus*, Farnham, London 2009.
- Cavendish, R. (ur.), *Enciklopedija nepojasnjenega. Magija, okultizem in parapsihologija*, Ljubljana 1991.
- Clébert, J.-P., *Dictionnaire de surréalisme*, Pariz 1996.
- Ciceron, M. T., *O dolžnostih*, Ljubljana 2011.
- Curry, L., »Tom, Take Mercy«: Djuna Barnes's Drafts of *The Antiphon*, v: *Silence and Power. A Reevaluation of Djuna Barnes* (ur. Lynn, M. L.), Carbondale, Edwardsville 1991, str. 286–298.
- Derrida, J., *Psyché. Inventions de l'autre*, Pariz 1987.
- Freud, S., *Spisi o umetnosti*, Ljubljana 2000.
- Glavan, M., Komelj, M., *Stoletni Bor. Matej Bor (1913–1993)*, Ljubljana 2013.
- Gorjan, V., *Planetarium in krajša dela iz zapuščine*, Ljubljana 2013.
- Gracq, J., *André Breton*, Paris 1985.
- Herring, Ph., *Djuna. The Life and Work of Djuna Barnes*, New York 1995.
- Kapidžić Osmanagić, H., *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom*, Sarajevo 1966.
- Komelj, M., *Kako misliti partizansko umetnost?*, Ljubljana 2009.
- Komelj, M., »Karel Destovnik Kajuh: Kdor ni spregledal zdaj ...«, *Borec* LXIII, št. 676–680, 2011, str. 63–73.
- Kostić, Đ., *U središtu nadrealizma. Čeljust dialektike*, Beograd 1989.
- Laure (Colette Peignot), *Écrits de Laure*, Pariz 1979.
- Mallarmé, S., *Œuvres complètes*, Pariz 1945.
- Michaux, H., *Connaissance par les gouffres*, Pariz 1967.
- Michaux, H., *Miserable miracle. La mescaline*, Pariz 1972.
- Nemoguće/L'Impossible*, Beograd 1930.
- Nikolić, N., *Deset pesama: Vučo, Matić, Dedinac, Ristić*, Beograd 1978.

- Page, C., »Djuna and Scholars«, *The New York Times*, 4. 2. 1996.
- Page, C., *Memoirs of a Charmed Life in New York*, New York, Lincoln, Shanghai 2007.
- Paz, O., *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona 1982.
- Pessoa, F., *Correspondência 1905–1922*, Porto 1999.
- Pessoa, F., *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*, Porto 2003a.
- Pessoa, F., *Pesmi. Mornar. Bankir anarhist*, Ljubljana 2003b.
- Pessoa, F., *Psihotipija. Izbrano delo*, Ljubljana 2007.
- Pessoa, F., *Teoria da heteronímia*, Porto 2012.
- Piškur, B. (ur.), *Politizacija prijateljstva* (katalog razstave), Ljubljana, 2014.
- Ristić, M., *Bez mere*, Beograd 1986.
- Ristić, M., *Za svest*, Beograd 1977.
- Rose, J., *Sexuality and the Field of Vision*, London, New York 2005.
- Šalamun, T., *Poker*, Ljubljana 1966.
- Taylor, J., *Djuna Barnes and Affective Modernism*, Edinburgh 2012.
- Tomšič, S., *Kapitalistično nezavedno. Marx in Lacan*, Ljubljana 2013.
- von Weidenbaum, I., »Srečanja z Djuno Barnes«, *Literatura XXIV*, št. 258, 2012, str. 115–122 .
- Waldberg, P., *Le Surréalisme. La recherche du point suprême*, Pariz 1999.
- Žižek, S., Glasbena uprizoritev ženske histerije: o Schönbergovi *Erwartung*, *Problemi* 3–4, 2014, str. 239–267.

Miklavž Komelj

»Man che trema«

Ključne besede: rokopis, avtomatska pisava, neberljivost, psihični avtomatizem, nadrealizem, Fernando Pessoa, Djuna Barnes

Članek poskuša ob nekaterih pesniških zapuščinah dvajsetega stoletja spregovoriti o tisti funkciji rokopisne pisave, v kateri »manus propria« postaja »manus aliena«. S pojavom pisalnega stroja rokopisna pisava ni izgubila svojega pomena, ampak se je pokazala v novi funkciji, ki ni zvedljiva na manualnost, ampak naredi vidne psihične avtomatizme. V članku je posebna pozornost namenjena avtomatski pisavi pri nadrealistih in Fernandu Pessoi. Obenem je konceptualizirana funkcija neberljivosti, ki omogoča, da v območju zapisa vztraja nekaj, kar na ravni besednega pomena ni moglo doseči artikulacije. Če so nadrealisti od avtomatske pisave sprva pričakovali možnost osvoboditve od vezi simbolnega zakona, nas Djuna Barnes v svoji drami *Antifona* opozori, kako nas roka, ki jo začne od znotraj voditi neka tuja sila, postavi ravno v presečišče vseh napetosti simbolnega. Zadnji del članka je posvečen pozni pesniški zapuščini Djune Barnes, v kateri prav skrajna (a nikoli dokončna) rokopisna elaboracija natipkanih strani tekst prestavlja v nov način obstajanja, ki se upira berljivosti in transkripciji, obenem pa izničuje opozicijo med prisotnostjo in odsotnostjo, na kateri temelji logika označevalca.

Miklavž Komelj

"Man che trema"

Keywords: manuscript, automatic writing, illegibility, psychic automatism, surrealism, Fernando Pessoa, Djuna Barnes

Focussing on a few poetic legacies of the 20th century, this article discusses the function of handwriting in which the "manus propria" becomes the "manus aliena." Handwriting did not lose its significance with the rise of the typewriter; rather, it manifested itself in a new function, one which is not reducible to *manualness* but which renders psychic automatism visible. In this article, particular attention is devoted to automatic writing among the surrealists and in Fernando Pessoa. At the same time, the function of illegibility is conceptualized, which makes it possible for something to persist in the realm of the recorded that cannot be articulated at the level of literal meaning. If the surrealists initially expected that automatic writing would grant them the possibility of being liberated from the bonds of the symbolic law, Djuna Barnes reminds us in her play *The Antiphon* of how the hand, which an alien force begins to guide from within, places us at the very intersection of all the tensions of the symbolic. The final part of the article is devoted to the later poetic legacy of Djuna Barnes; there the text presents precisely the extreme (but never finished) handwritten elaboration of the typed pages in a new manner of existing that resists legibility and transcription, while nullifying the opposition between presence and absence on which the logic of the signifier is based.