

LITERATURA

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Marko Juvan: Dialog literature z literaturo
Janez Strehovec: Fragmenti o umetnosti v postmoderni
Tadej Zupančič: Lee Iaccoca kot metafora
Aleš Debeljak: Elementi za teorijo postmoderne kulture

PATOLOGIJA VSAKDANJEGA ŽIVLJENJA

Janez Janša: Mirovno gibanje in oboroženo ljudstvo
Guy Scarpetta, Gilles Lipovetsky in Jean Baudrillard
o POSTMODERNI

1987

1



Kazalo

Poezija

Stefan Remic: Štiri iz črne faze

Jani Virk: O vprašanju identitete

Marko Juvan: Pogorišča vesoljskih vasic

Marko Kravos: Štiri pesmi s kontekstom

Brane Mozetič: Ptiči

Aleš Debeljak: Oblike ljubezni

Opis melanholije

Proza

Lidija Gačnik: Razpadanje

Sašo Pogačnik: Nastasja Filipovna

Aleksa Sušulič: Prispevki k obči zgodovini sveta

Jani Virk: Sled v krvi

Francoski ESPRIT postmoderne

Guy Scarpetta: Program knjige *O nečistem*

Gilles Lipovetsky: Doba praznine

Jean Baudrillard: Ekstaza komunikacije

Yugoslavica

intervju s Svetislavom Basaro

Enciklopedija živih

Marko Juvan: Dialog literature z literaturo

Janez Strehovec: Fragmenti o umetnosti v postmoderni

Tadej Zupančič: Lee Iacocca kot metafora

Aleš Debeljak: Elementi za teorijo postmoderne kulture

Patologija vsakdanjega življenja

Janez Janša: Mirovno gibanje in oboroženo ljudstvo

Postmoderni dokumenti

John Barth: Literatura izpolnjenosti

Šola kreativnega pisanja

Raymond Carver: Gorečnosti

Beremo, da bi pisali

Andrej Blatnik: Branje iz uvoza

Front-line

Uredništvo:

Esejistika: Vlasta Jalušič, Miha Kovač, Tomaž Mastnak, Iztok Saksida, Marcel Stefančič, jr., Darko Strajn, Zdenko Vrdlovec.

Literatura: Andrej Blatnik, Aleš Debeljak, Alojz Ihan, Milan Kleč, Luka Novak, Jaša Zlobec, Bojan Žmavc.

Razprave: Miran Božovič, Mladen Dolar, Stojan Pelko, Rastko Močnik, Rado Riha, Braco Rotar, Slavoj Žižek.

Glavni urednik: Aleš Debeljak

Odgovorni urednik: Slavoj Žižek

Sekretar uredništva: Stojan Pelko

Svet revije: Andrej Blatnik, Aleš Debeljak, Mladen Dolar, Miha Kovač, Rastko Močnik, Luka Novak, Braco Rotar, Marko Uršič, Jože Vogrinc, Jaša Zlobec, Slavoj Žižek (delegati sodelavcev); Ciril Baškovič (predsednik), Milan Balažič, Pavle Gantar, Valentin Kalan, Dragica Korode, Duško Kos, Lev Kreft, Vladimir Kovačič, Mojmir Ocvirk (delegati širše družbene skupnosti).

Naslov uredništva: Ljubljana, Gosposka 10/I

Uradne ure: torek, od 17. do 19. ure; četrtek, od 13. do 15. ure

Tekoči račun: 50101-678-47163, z oznako: Za PROBLEME

Letna naročnina: za letnik 1987 — 7.000 din; za tujino dvojno

Izdajatelj: RK ZSMS, Ljubljana, Dalmatinova 4

Grafična priprava in tisk: Kočevski tisk, Kočevje

Naklada: 1250 izvodov

Cena te številke: 800 din

Revija denarno podpira Kulturna Skupnost Slovenije.

Po sklepu republiškega sekretariata za kulturo in prosveto št. 421-1/74, z dne 14. 3. 1974, je revija oproščena temeljnega davka na promet.

POEZIJA

Štefan Remic

Štiri iz črne faze

IDEOGRAM

siva tovarna žival se preлива
z molkom ozadja, ki je jaspis
miruje po oljkah,
ki karmezin kar odmira,
statičnost se razprostira
po krajih, sledečih očem.
o čem, hrastov lug, govoriva
v risbi, ki kis peče plaz lis?

o terra rossa, kjer podrhteva
metuljeva stara kreljut,
z iglami burje pribita —
nevem- ker zastira
očem, moje lužno risalo,
premike ljudem
tvoja brezgibna črta. to veva,
jesen je, je čas na papirju zasut.

bolj gosta mi sapa ob licih drsi,
bolj mrzla je, ko se utrga oblak.
galeja na morju potone,
na koži drget.
s prepisnega mesta
odjadra papir.
rah pepelike v votlini temni.
steklena zavesa zadene ob mrak.
zagrnen kot v smrti. ideogram.
zbiralec kosti sem. moj znak

nosi burja nad ocean.
na vrhu previsne pečine
odtisi stopal v čudnem redu.
kakor bi gledal navzdol
kdo prostovoljni smrti v oči.
zbiralec kosti sem.

DOKUMENT O ČLOVEŠKIH ROKAH

Kiar Meško, 1969,
barvna akvaintinta in suha igla.
Intimna sličica za zbiralčevo mapo.

obupni mraz reže v soldaške oči
kot obveza. v motni zimski mesečini
cepeta na mestu, vendar v neki drugi
bridki perspektivi vohunski pes vleče
jermen in njega, ki straži. v metru snega
je obtičal nek skok, ki se je trgal
iz upa v brezup. ne vemo, kaj dela
star kovček v soldaških rokah.

saj. čad se suklja, ko je zora.
obupanec teče k privezu, kot da gre
nekam skrivnostnostna pot proč odtod.
slišimo cvilež, ki na
zakotnem stopnišču doni
in je zato muzikaličen, se nam zdi.
zelo blede bolnik zoblje sneg,
sinica pa sama na hrbtu leži.

za nami je več ur hoda, kakor že
trajata sneg in megla, zato je tako,
kakor je tistemu, ki ga v travmatično
puščo neso. srečamo klateža, ki pač
namišljeno mleko v golidi drži.
in še en fragment, namreč ta,
da še naprej v naših drobnih rokah
kri bele gosi o j prav drobno rosi.

saj. kmalu bo metež. saj se vesoljski
prašek iskri v nerazumljivi globini.
ne vemo, kam hoče begunec. trup je potonjen,
le dvoje rok je v središču nad belim
kot kompozicijsko pomagalo za nas,

zato naj bo prostor še dalje odprt.
naj vsaka od rok v to
grozljivo praznino zakrili in piše.
naj škripa peresnik v tem mrazu.

HUNTER AND HUNTED AND HELPER

Neil Jenney, 1970,
akril na platnu, 139,7 × 152,4 cm
The Greenberg Gallery, St. Louis, Missouri

pritisk mučne drže, nerazložljive,
kot jo ima strižec ovce,
precej mimobežen ob tuji poti.
vetrnica, ki ropota v drugi sekvenci
in puhast trebuh oblaka, presekan na polovico
(neprava smer, kdo te določa),
s kroglo scefiran trup, zibajoč se na vodi,
z valom radiran do polzavesti.

nato spredaj rahla, vendar precizna
in žalostna glasba: zlatopolti metež listja,
zelo hitra sapa gonjača in padec
zamrznjene megle v kotichek očesa.
nato trhel pomol, ki zahrešči od pustote
tako kot bi stopil nan kdo
s težkim kamnom ovešen.
spačen, oddaljen pok kolobarja na bregu.

v zvezdni valilnici na visočini
čuk komponira prerokbo, potisnjeno
v dremež. begunec zaide v njegovo bližino,
kjer ga ožari baladna svetloba,
ki seva iz nemičnih zrkel.
čezoceanska ladja zahuka in vsenaokoli
je noč. vajenec mojstru podaja barvilo,
ki kot primrznjeno v svetu visi.

s katero podobo vred bi umrl, nevem.
gledam, kako na stvareh,
ki jih puščam za sabo, nastaja
kositrova kuga. v jati zajadrajao
note goslača nizko nad nizko deželo
in krožijo v moji bližini kot nekaj nadvse
skrivnega. ena od soslednih besed iz naslova
te pesmi sem, težka, nesmiselna, strašna.

JASTREB NA MRTVEM JELENU

F. Gauermann, 1832,
olje na platnu, 147 × 115 cm
Dunaj, Österreichische Galerie

sporočam, da sem določil
to stanje za skrajno varljivo.
nisem se strinjal že,
ko sem se zgrudil v predrisbo,
še manj, ko sem postajal
dopasna figura, ki ji je
Gauermann vrat dobro usločil
in podenj položil rdeč madež grozljivo.

nisem se strinjal, ko sem bil osedlan
s pretnjo ugriza na boku,
s kleščami iz roževine,
ki jih razpira
oblastno modrikasta koža pošasti,
ki gologlava in grlogola
pokriva ležečega kot sodna dlan
in prisluškuje usihajočemu soku.

kako je varljiva vdrtina očesa
in atmosfera ob gornjem okviru —
kot bi ne mogla prodreti
svetloba do zrkla, ki ga še čutim.
to je trenutek. in ko se izlije
zmes gumivode, srebrosoli in rumenila
v beločnico, polno mrčesa,
bo zasijala v izviru.

če more drevo iz ozadja groziti,
da se bo skala razklala na dvoje,
ko bo napolnjena z zrni in vodo,
se more zgoditi,
da bo prizor, ki ga snujem
v tej pesemski sliki, zavraten:
z vratom se moram zganiti
v zapisani sunek, takole.

Jani Virk

O VPRAŠANJU IDENTITETE

Ko je pisal pesem,
jo je pisal kot nekdo drug.
Tako ni vedel: je on sam,
ali tisti, ki morda že dolgo mrtev
mu v teh gibih vzame vsak atom
za svojega
in se pri tem smeji tako naglas,
da na pisalni stroj zvrščene črke
zakašljajo (kot v filter)
v prazen list.

MUTEK

Vsi so ga silili,
naj govori,
čeprav so v resnici vedeli,
da je mutast.
Ko so postali živčni in popadljivi,
je začel na vso moč odpirati usta.
Onemeli so in strmeli vanj.
In ker je mutec odpiral usta,
glasu pa ni bilo,
so popolnoma ponoreli
in ga poteptali v prah.
Ko od njega ni ostalo niti toliko,
da bi odpihal veter, se je
nenadoma zaslišalo to, kar je govoril prej:
»Poslušajte moj glas.«

O OBLJUBI

Zdaj točno vem,
da človek ne sme vsakomur zaupati.
Obljubljal mi je ogrlico
in pri tem se je tako potil,
da se je sonce odbijalo od njega

Kot ob vrčala in misem ga videl.
Če sem hotel videti njegovo
in stopiti proti njemu,
ko me je zastopelo po vratu.
Lopovskali sem se
in gledal, roka se mi je vjela
prav v liče ogrlice.

NA KONCU

Nis ni bilo lažje
od zadnjega diha;
in ni bilo lažje.
Vendar pa se je najzavnejši
dogodilo že prej:
ko so vsi v sobi gledali proti njemu
je nenadoma tako močno
vdihnil.
da so predmeti izprijeli
kričati.
vse njegove pa je potegnili
vanj
in niholi, niholi jih
niče več ni videl.

O KATU

Če misliš, da ne znam
kajna sprememba je v zlatu,
se mošiš:
vzajem ga v rok,
potožim v oko
in čez nastavim lečo proti soncu.
Potem umirna zrc.
pustim da kri gre svoje
prekrištam nogo in
rečem: »Vse je zlato.
kar je v očesu duplino.«

KAMEN V ŽEPU

Torej: zlat kamen v mojem
žepu
ni na

kot od zrcala in nisem ga videl.
Že sem hotel vzdigniti nogo
in stopiti proti njemu,
ko me je zasrbelo po vratu.
Popraskal sem se
in glej, roka se mi je ujela
prav v tisto ogrlico.

NA KONCU

Nič ni bilo težje
od zadnjega diha;
in nič lažje.
Vendar pa se je najvažnejše
dogodilo že prej:
ko so vsi v sobi gledali proti njemu,
je nenadoma tako močno
vdihnil,
da so predmeti izgubljali
kisik,
vse njegove pa je potegnilo
vanj
in nikoli, nikoli jih
nihče več ni videl.

O ZLATU

Če misliš, da ne znam
kamna spreminjati v zlato,
se motiš:
vzamem ga v rókó,
položim v oko
in čez nastavim lečo proti soncu.
Potem umirim srce,
pustim da kri gre svojo pot,
prekrižam noge in
rečem: »Vse je zlato,
kar je v očesni duplini.«

KAMEN V ŽEPU

Torej: zlat kamen v mojem
žepu
ni ne

Salomonov prstan
ne
usedlina Arhimedovih krogov.
Vendar povzroča spremembe:
po sivih mi popušča hlačni žep
in bojim se, da kamen
ne poleti skozi hlačnico
in ne pade na moj mali nožni prst.

O BESEDAH IN ŠTEVILKAH

Ne pozabite: številke so črke
in črke so številke
za izmero dolžine rek
in globine morja.
Ne pozabite: če stojite
na eni nogi in ponavljate
pet krat pet, pet krat pet,
in pridete do konca,
vam izgine svet za vedno.

O REDU

To vemo: v veselju vlada red.
Krave so večje od zajcev,
dimnik je večji od
pumpe za kolo,
kamen je gostejši od vode
in dihur smrdi huje kot noj;
muha vidi drugače kot človek
in pes voha drugače.
Tudi Bog ima svoje mesto:
podeljuje nesmrtnost,
vendar je možno, da se le šali.

O VEČNOSTI

Mnogi so že govorili
o večnosti, vendar nihče
točneje kot tisti otrok,
ki jo je videl v krošnji drevesa,

s prstom pokazal proti njej
in rekel očetu: »Očka,
glej, drevo je znorelo.«

JEZA

Sveto pismo pravi:
naj umre kdor dela **to** z živaljo —
toda odpusti mi, Gospod.
Počel sem z njo **vse to**,
vendar resnično nisem vedel,
da je tako velika svinja.

O KEMIJI

Vse je, pravijo, kemija.
Nekje ti zmanjka tega
in nastane to;
nekje je preveč tistega
in nastane ono.
Če se dve kemični formuli zapleteta,
lahko nastane človek
in morda kemija naredi tisto,
čemur rečemo duša.
In tu se začne: človek je
neumrljiv, s kemijo in smrtjo
na koncu jezika.

KAMEN V ŽRPU

Torej: klat kamen v mojso
žrpu
ni ne

O BESEDAH IN ŠTEVILKAH

Ne porabite: številke so črke
in črke so številke
za kramo došle nek
in globine morja.
Ne porabite: če stojite
na eni nogi in ponavljate
petkrat pet, petkrat pet,
in pridate do konca,
vam izgine svet za vodno.

O REDU

To vemo: v vsaki vladarji
Klave so večje od kajev,
dizajn je večji od
pump za kolo,
kamen je gostjši od voda
in dirur smrti huje kot noj;
muda vidi drugače kot človek
in pes voha drugače
Tudi bog ima svoje mesto:
podevuje nemarnost,
vendar je močno, da se je šalj.

O VEČNOSTI

Moški so se govorili
o večnosti, vendar nihče
točneje kot mali otrok,
ki je videl v krošnjah drevesa,

Marko Juvan

POGORIŠČA VESOLJSKIH VASIC

Izgubil sem zaupljivost vodiča, polnega plavkastih lokvanjev;
ogorki lebdijo nad osmojenimi serafini, na svinčenih potkah vesolja,
pokritih s pršičem mesečine. Postajam sam sebi neznosna
alegorija brezdomstva, tavam med okruški razrušenega stolpa
(nekdaj je bil tanjši od zgodnjepomladanskih meglic, poln čadaste
ljubezni,
mrtvih duš in sanj, ki so iskale svoje sanjavce).

Čedalje bolj sem odtrgan, dol visim kot mlahava
repatica, ki iz puščave naključnega morjenja
nikogar več ne zvabi na romanje
k hlevčkom zlatih proporcev, notranjosti.

Lasje se mi lesketajo od transcendentnega, eterična luč
mi seva skoz špranje jeter, prhutajo nevidna krila
orla, ki opazuje, kako mesim testo, ki noče vzhajati
(pokljava astralna moka, pomešana s plevami zmletih
nadzgodovinskih umotvorov, videnih zgolj s kotičkom očesa,
slišanih skoz eno uho noter, skoz drugo ven)
v pogačo, s katero sem kanil krmiti kanarčke prihodnosti.

Osamljene jase nebesnih planot! Pragozd antimaterije!
Jaz nisem tisto, kar bi moralo biti na mestu mene!
Preveč sem sesut, da bi šival rane, vsekane v moje srce,
z opojnim (a tako izdajalsko trgajočim se) cvirnom pisave,
zato dvigam roke in — ponavljam to neznosno besedo —
neznosno brezčasno čakam na vbodljaj igle,
ki mi bo izsesala vso preostalo kri in tisto,
kar mi manjka.

Pusta ognjišča s pozabljenimi, zoglenelimi krompirji nežnosti!
Sem kot ena dolina odmevov, ki jim ne vem več izvora,
sem popoln neznalec, robustni razbijalec šal,
nevrednih poslušalcev. Sklanjam se nad brezbrežnim jezerom
vesolja in tožim pokvečene žalostinke za vami, moji lokvanji.

VOZEL SMISLA

Kdo nam je zavozlal nebo
ko smrkav robec, ki na nekaj spominja,
a na kaj? Malikujemo, si češemo serije
logičnih pomislekov s pošastno hitro rastočih las,
vedežujemo iz že zdavnaj označenih kart.

Potem se moramo iti vsake toliko spirat, goli kot začetek vseh bitij,
v mrzlo reko, ki ponavlja isto globino.

Naj hlipava, ko se objameva za nekaj,
kar bo rastle v prihodnost, naj toživa koncepte uspavank
nad zibelko-za-pogubljenje?

Naj se vsak večer, preden leževa,
plaho ozirava skoz šelesteče zavese,
kateri del obzorja je vzletel?

Kaj mi še ostane: brskanje po tistem,
kar mi naključno pride pod roko na smetišču spisja?

Naj se pridružim kurilcem ognjev, ki se bolj dimijo
kot gorijo, in ne pričajo o ničemer (videti so kot
ogorki padlih zvezd) v migotanju sopar, zadahov, tisočerih
kretenj velemest?

Naj se pustim pokrivati s prahom, loščem avtomobilov,
bežnimi curki reaktivcev na nočnem nebu?

Kdaj bo konec deževne dobe spraševanja,
ki nam podlo miluje zaprašene šipe, namenjene strmenju
topljenju-v-nič, izpiranju, hlapenju, cirkulaciji
mrtvenja?

Oh, trudnost premaguje otožnost kot temna mrena let
razbolene oljne krajine. Silhouette nekih bitij
se pomikajo čez razsvetljene odre, bibavica
neskončnega odobravanja odseva z lune,
ki je videti kot pljunek ali smrkelj...

ONTOVIDEO

Zdelani od ontološke diference se večer za večerom
vračamo iz mesta, ranjenega z neonom kot bik v areni.

Ne najdemo svojih stanovanj, kjer so bila.

Na vratih najdevamo listke s sporočili,

da so nas žene zapustile s popolnimi znanci,

da naj pazimo, kaj bomo nocoj sanjali: jutri bomo

najbrž šli v pogrebnem sprevedu
v neskončno podaljšano jesensko rosenje.
Duri domovanj se na stečaj odprejo
v čisto neznano zabavišče: lutke totalno obvladujejo
sceno, razsvetljeno po natančnih navodilih
zgodovine okusa, tujci se dušijo od sladke pene,
sove in ujede se spreletavajo tja pod skalnate vrhove.
Nočne lučke nam brlijo nad samotnimi posteljami,
kot otroci trepetaje molimo nasršenim ženskim spolovilom,
sezoni lova, ki se bo nekoč odprla na mejnih pasovih.
Toliko pijače so nam cele dneve nalivali v točilicah biti,
da se nam marsikdaj kolcne in pomislimo:
vendarle se je zganila neka tektonika smiselnosti
v dvoranah nebeških zrcal.
Zjutraj vsi krmežljavi sedamo v avtomobile, na motorje, na konje
navdiha in tvorimo neznosnost tu-biti do vseh preostalih krljev sveta.
Groza nas obhaja, ko pomislimo, kako nezgodovinski smo,
koliko se je že zgodilo na rovaš brezmejnega pozabljanja.
Ref.: Besede, besede, besede, besede, besede,
ti strdki, ti polži, ti črvi opredelitev te gajzle
proti obupu, ti biseri-za-svinje!

PALIMPSEST: OZRTJE ZA EVRIDIKO

1.

Poulična noč se je kot folija (nobenih sprehajalcev,
nekaj oddaljenega prometa in nespečnih črnodlakih psov)
neprodušno zalepila za okno. Izpod vrat je za trenutek
usahnil svetel pramen z one strani notranjosti: zdaj
zdaj boš vstopila v frotirasti pižami
in me našla nagega pod kovtrom —
ali bom še uspel poskriti vse izprijene speve,
ki so se kakor mesojede rastline, čakajoče
na tvoje telo, bohotno razrasli
po sobi v teh petih minutah, kar si se tuširala,
bom pogledal dovolj tvoje,
ko boš sedla na rob postelje
in zadišala po odsotnosti, po tajnih kotičkih gozda,
ki mi jih nisi nikoli omenila?

2.

Le zakaj je strast kot strast prepoznavna
in občutena šele v spominu,

kjer tisto, kar je izgubljeno,
obreže sedanjost s tankim skalpelom hrepenenja?
To bi te na glas vprašal, ko leživa
čisto tiho pred še enim ljubljnjem,
a sem se ustrašil tvojega odgovora,
ki ga sicer še ne bi mogla izreči,
a je že izpisan na vseh tistih dobro znanih
točkah tvojega telesa,
kjer vzdrhtiš, ko se te dotaknem.

POVEČAVA NAVDIHA

Kot šlogarice smo, ki se zamaknejo
v usedline kofetov, ko nas prenese
v verigo znamenj, v izpiranje
tosvetnosti z našega zrenja:
kako osvobojeno je postalo —
kot skala na sprejemniku, ki se na vsakem milimetru
zmuzne v reže skrivnostnih odlomkov tujih govoric,
v godbo nevidne mreže prisotnih daljav.
Razsvetlijo se nam obrazi, kičasto kot novoletne jelke,
postavljene na meglena brezpotja noči.
O, vročica, ki nam preplavi telesa,
kot da bi celo noč ležali tesno
ob mladih, prožnih, golih, črnookih ali plavookih ljubicah!
In nato se opojno ziblujemo nad udarci
po nerodnem izumu, ki pod ravnalom časa
mečka matrico prefinjenih nadčutnih šifer in jo
vtiskuje v večno brezno beline.
Ko se končno enkrat neizogibno nehamo obnašati
kot divji petelini, razločimo,
kako v njem (v breznu) v strašni gneči grulijo slepi (beli) golobi,
ki jih vsak čas lahko kaj splaši,
da se razletijo na vse konce in kraje,
na robove najvišjih streh.

TEOLOGIJA NOSTALGIJE

Strašen prepil nas je zbral na trgu, kjer hreščijo
scefrani magnetofonski zapisi amaterskih vidcev
in nas obrača od hudega. Z nenavadno podaljšanimi rokami
se sem ter tja zaletavamo za jato tožečih lastovk,
ki izginja nad mansardami romanopiscev

(vsi zmedeni so od tega, da je literatura
začela svoj veliki krog nazaj —
v središču je nekaj kot brezobzirnost,
preplah, pusta silovitost menjav in odsotnost duha).

Toliko zgrešene preteklosti se je nabralo,
toliko nepopravljivih napak v ljubezni se nam je izgubilo:
premetali bomo vse predale samot, razrezali žimnice molčanja,
razgrnili prešušno posteljino nerazumljenih namigov,
pridvignili senčnike vseh svetilk zamaknjenosti,
tipali bomo po globokih stopniščih naših hiš
spodaj težkih od čakajoče zemlje, v podstrešjih
pa že tako zaupljivih z nebom,
risalno desko bliskov, zvezd, teme).

O, kje ste volkovi iz daljnih gozdov,
vdrite za nami na steze parkov, kjer vse fontane
prestrezajo cinično pršenje hrepenenja,
zavijajte namesto naših brezzobih ust,
osvojite planet, da se bo že končno enkrat
vratolomno zavrtel!

OBLAKI ZMOT

Slap nekoč bo v led vkovana dionizijska katedrala;
viadukti oblačnih risov, tetive smrečja
in strelice zrenja izpod vznožja. Ostri curki jutra,
krepka doza zraka, da te zvije.

Črtaš sredico slapa, prestrezaš luči peno
v znamenja, podrsneš po šumenju gozda, sprešanega v belo —
kar bilo je, je zgrešeno, kar bo, je krst poraza.

Ždiš, zadrt v svinčene odlitke — sragica krvi.
Ko bo sama, naj se rana odpre
v večer, temni prag najvišje izbe —
naj do konca izginem, ko mana
naletava na ohole risbe, naj sklonim glavo
k nočnim skalam.

Premike v izbah le tolmun razkriva,
ko goriš kot v sanjah, ko izbrano smer pozabljaš.

ELEGIJA

Obzorje je zbežalo, zahod se je pomanjšal v komaj žareči nič
nad zapaščino hribov, host, smučin.

Ven in ven vejejo videzi, božanski piš skozi omrtveli vid —
in kakor da samo še zapaščeni krovi drobno nihajo,
ko je posadka odšla plenit po nedokončanih zgodbah.

Je že mrak. Puščobno je v dvoranah, kjer zastala kri
se sama bohota z leskom daljnozvezde magme. Tli.

In slike same sebi prepuščene, izginjajo
v pepelnih ranah.

Te izgubljene govornice, jeki, kakšen krik —
so kot glasbilo, podedovano z labirintom črvin,
ko zagode noto Izdaje.

OBLAKI SMOT

Slap neboč bo v led vložena dioniskja katehiza
vstajati oblaknih rjav, letve smetla.
in streljice ravnja tapod vrnoka. Očni ravnja
kropka boza ravnja, da se zviše.
kakor dioniskja katehiza, tapod ravnja, da se zviše.

Črnaš ravnja tapod ravnja, da se zviše.
v znamenja, bodenaš po znamenja ravnja, da se zviše.
kar bilo je, je ravnja. kar bo, je ravnja.
dioniskja katehiza, tapod ravnja, da se zviše.

Zdiš, zadit v zvinnene odlike — ravnja kivi.
ko bo sama, naj se ravnja odpre

v večer, tamni pavnja najvije
naj do kornja ravnja, ko mana.

pačava na obora ravnja, naj ravnja ravnja
k nočnim skalam, ravnja ravnja, da se zviše.

imatoš imatavilapod ravnja, da se zviše.
ravnja v izpah in ravnja ravnja, da se zviše.

ko gošit kot v sanjah, ko izpavilapod ravnja, da se zviše.

ŠTIRI PESMI S KONTEKSTOM

Štiri ovce so se zatele v ogrado skoraj isti čas in vsaka iz svoje smeri: ena je bela, ena je rjava, tretja marogasta in spet ena, ki je ostrižena. Lahko bi rekel, da so oblaki na nebu, pa ne bom, te ovčke živijo na tleh. Niso čreda, vsaka je zase in ima svoj rodovnik in svojo usodo za sabo. Niso tudi vetri štirje? Kakšno zvezo imajo potem ovce z vetrom? Severnik, visok, da dviga lepe šume v hrastih; nizki jugo, ki se plazi v podrast in prinaša dež; blagi dih od vzhoda, neenakomeren in sramežljiv. Pa sapa z morja, ki napoveduje večer. Če v krošnjah hrumi, če se trave sklanjajo, če so na kalu drobni vali ali se napravlja k nevihti — ovce se na obračajo po vetru, one vdano držijo glavo k zemlji.

Tudi svet se razčleni na štiri polja, ko napraviš čezenj sveti križ, v vsakem od teh krhlev prevladuje druga snov. Kapljanje rdečega je toplo. V črnem gnezdi črna ptica. V praznem dozoreva samopašna rumenina. V modrem potone vsak obris in postanejo stvari neoprijemljive.

Medtem so se zaradi števila štiri ovce skoraj izgubile. Povejmo vsaj še, čemu so. Koristna in zato ponižna je ostrižena ovca. Ta lisasta je igrivo begava, morda da bi ušla nožu. Ena je, ki je videti mirna, ker se zanese na nagon in šesti čut. In prva, bela, kakor da vadi visoko dresuro lipancev.

Vsaki od njih privežem pod trebuh po eno pesem in jo pretihotapim do belih jader, ki čakajo v zalivu. Ne bo jih odkril Polifem, ne bodo končale v njegovem trebuhu, pa če slepi pametnjakar še tako tipa za njimi.

»Nihče je njihov gospodar,« mu že s krova kličem, »in ta Nihče bo vedno s tebe norce bril, ker ne ločiš pesmi od klavne živali in ker ne poznaš vetrov, ki nosijo zvitega Grka.«

Ampak tudi to je res: brez Kiklopovih ovc ne bi pesmice daleč prišle.

DIONIZOVA

Konec koncev

prav zaradi svoje neznatnosti
se odpovedujem razumni vdanosti.

Na tesnem sem z udi
in čuti bi radi poskakovali.

Na dvoje ušes, na par očes,
na obe nogi lovim blagostanje.
Vdihujem med sinjimi sanjami,
v izdihovanju šelesti vse nekdanje.
Ne bom več služil videzu in dobroti.
Dnevi so mlačni, zvezdne so vinske noči.

Nočem biti v eni dimenziji, sploščen od luči,
v meni so vsi trije spoli,
moški, ženski in otroški!
Čas se drsti, raztisočerja se od ljubezni.

Veselim se gibke majhnosti, svoje ljubke malenkosti.
In ne verjamem naduti zvestobi, ker ni večnosti.
In ne verjamem v boga, ki se nikdar ne smeji.

Matjažu Kmeclu za njegov Esej o smrti. — 1/4/1986.

POD NOVIM SONCEM

Nobena lastovka napovedat ne more,
kar krokar venomer trdi: karkoli, vsekakor!
On je plave krvi in španskega porekla.

Ne čivkaj mi o gnezdu, lastovka,
ti nimaš nosa, ne občutiš vonja.
Nežnost vzcveti samo, ko se daljici srečata
za hip sredi neskončne modrine.

Svet visi na jekleni verigi,
šele ko se utrže, bomo šli na izlet v vesolje.
In bo ravna pot, ne pa noro vrtenje,
in si bomo lahko izbirali novo sonce.

Črne lastovke ne prinašajo pomladi,
Krokarji vsekakor! — Kakorkoli, pravijo:
— stari svet pod novim soncem!

USTA

Zdaj ali že zdavnaj
v zrcalo začarana
v kristalu zveneča

slana od sladkega
nežna od gladkega
rožnato nežnata

Sklepi se sklenejo
s svojimi zglobi
Zrak v pljučih
se zmedl in oddahne
telo je dar in zadiši
veka zenico zasenči

Spozaba usmiljena
poljub na usta
nikoli zaceljena

Se brez posvetila — 21/4/1986

HVALNICA UŠESU

Če bog kdaj zatisne oko, še ni rečeno,
da nič ne ve, on vedno poslušša.
Njegovi oblaki na nebu zbirajo vesti,
sova v temini, netopir občutljivi v podzemlju
in školjka na dnu morja so samo ušesa božja.
Boga pač zelo skrbi obči blagor vesolja.

Cerkev častita goji svoj posluh za stvari,
v ta namen so umetno rezljani spovedovalniki:
a le za dobro duš, proti kalnemu zlu,
da ne spodje mostu, ki vodi žive do večne luči.

In kdo bi zameril, če nam naša država
slušalke nastavlja, jih v postelje vgradi,
vmesi v kruh, vstavi v srčne zaklopke.
Saj si vsakdo navsezadnje želi le imeti nekoga,
da ga poslušša, ko mu potoži, kar mu na duši leži.

Pa tudi ob rojstvu vsake ideje, na lastni glavi,
bdiijo poslušni policaji. Tak je pač red med nami,

vsak že pri sebi, na levi strani, pazljivo lovi,
kaj vse se na desni posluša in pravi.

Enako je vsepovsod v zeleni naravi.
Le ker jih varjejo mogočni slušni organi,
so zajec osel in slon spokojni vegetarijani.
Brez ušes so kača, orel in morski psi,
zato se na smrt preplašeni branijo z zobmi.

Uho je torej nadvse pomembna vrlina,
z njo se ščiti dobri bog, človek in domovina.
Očitno je namreč naša usoda zato prekleta,
ker jezik ljudem tako brezglavo opleta!

Posvečena svetovnemu dnevu varnosti in nadzora. — Januar 1986.

POD NOVIM SONCEM

Če pogledaj zablano oko, če ni svetloba, svetloba
če nič ne ve, on vedno postavlja, človek: človek
Njegovi občutki na nebu zadržijo vse, svetloba
zave v temni, netopni občutju v podzemlju
in škofje na dan morja so samo ušes, svetloba
Boga pač tako skripi obli plinov svetloba
Čerkev čarita goji svoj postavi za svetloba svetloba
v ta namen so umetno razjani svetloba svetloba
z je za dobro duš, proti kašnemu duš
da na spodbje mostu, ki vodi človeka do svetloba svetloba
in kdo bi zametil, če nam naša država
sluša in nastavlja, jih v postelje vgradi,
vnesi v kruh, vstavi v srčne zaklopi
Šaj ni vsakdo navzven, če jih svetloba svetloba svetloba
da ga postula, ko mu postavlja svetloba svetloba svetloba
! svetloba svetloba svetloba svetloba svetloba svetloba
Pa tudi ob rojstvu vsake žitje, na lesni glav,
dajjo postulni postelji. Tak je pač red med svetloba svetloba svetloba

Brane Mozetič

PTIČI

vedno druga usta sklanjajo se k tebi
in telesa, ki jih raziskuješ, vedno novim
zgodbam prisluškuješ in ponavljaš iste stavke
in obujaš iste upe, kadar se zdani
in je treba sestopiti — vse ljubezni
vse ljubezni so enake, vselej se oglašajo
prepozno, ko ne čakaš več, ko postavil
si poslednjo piko in poskusi so zaman

pa vendar se same drobijo vse nežnosti vlažne
in zemlje in morja navidez privlačijo k sebi
k spremembi, k novosti, ki mórda le pride, vsa sveža

nori stavki, nori jezik, ki ga ne zamenjaš
ki že zdavnaj je odslužil času, nora čustva
ki jih veter nosi skozi trave, skozi liste
kakor prah se vsipajo v oči, vprašaš
kaj je s tabo, in ne upaš si izreči
le kot voda se odmikajo besede, želje
le kot valovanje, ko zapirajo se vrata
ko ostajaš sam, izžet v vibriranju praznine.

vsi ti nočni ptiči kljuvajo v oči
ko ne veš več kam, kako. in pogled
se bolj in bolj razliva, vse manj vidiš
kdaj strupeni krempelj, ki oplazi te
po roki, kdaj vsa teža drugega
na tebi, v ozadju rdečega zahoda
se zadira, te požira — in izbiraj
ali se boš ljubil ali pogovarjal —
vsi ti nočni ptiči, ki sekljajo mir
noči v strahoten ritem krikov, prask
pomorov, njihove oči ledene
daleč zadaj strah, ubita mehčnost

ta obraz, ki me privlači, nosi krutost
v sebi in oči prepolne so nasilja
zda j ga vidim, ko s krvavimi rokami

se dotika trupel, zaničljivo trene
s prsti, z neusmiljenostjo ustnic vabi
vabi v ruševine in v železne spona
kar me spravlja v blazno željo se zagristi
v jezik, v usta, v to ledeno mrzlo držo
leči gol v noči na vzpetino, v mrazu
in čakáti in čakáti — da izžamejo
iz mene še poslednje čustvo, zadnjo
kapljo vida, nočni ptiči, nočni ptiči.

žal nikoli nisem znal narisati obraza
ali sploh ničesar in v spominu komajda
le sence migotajo, vmes besede
vse nemočne, blede, ki ne zadrže tresljajev
ustnic, ki ne obude prisotnosti telesa
prej drhtim pred njimi in ostajam kakor ti
v molčanju, čutim strah tesnobo pred prihodnjim —

veš, da me dolgo, dolgo gledanje v oči
spodseka, še moči, da bi izrekel, mi ne
daješ več, vse bolj pozabljam, vse manj
čutim, ko ostanem sam, ali še ko ljubim
grozna ta vseenost, ki vibrira v zraku
ah, daj mi vsaj priložnost, da premagam
ta ledeni čas, da odkrijem to poslednje
tipanje jezika in napetost mišic

kdaj so vstale prve sanje, ki je vanje
šla modrost, resnica, kdaj je branje
kožnih znamenj, dlak prinašalo spoznanje
kdaj je brodenje po blatu zadržalo barve
kdaj vprašanja so bila odgovor, kdaj slovo
bilo je prvo, zadnje, kdaj vsa ta imena
vsi ti stavki, kdaj se mi smehljaš in
ustnice premikaš v nepoznanih ritmih, kdaj
so tvoje žile vse porezane od sreče, kakšne sreče
kdaj molčiš, me gledaš, ljubiš, kdaj pozabiš

počasi, počasi se dviga skelenje v glavo
gotovo, kot vsak dan bolj raskava lica
kot vse več izlivanj semena po grlu, zgubljenih
počasi, počasi potrebno je vse več besed
kjer vse manj pomena se vleče, se vleče
in slina, ki vse bolj suši se, sol, to strganje soli.

slišiš noč, ki ti šepeče najbolj mile vzdihne
čutiš čas, ki se pretaka, rdeč in moder, vroč

vidiš te oči, te roke, ki te grabijo
od sreča, od miline vetra? prvi stiki
so življenje, so gejziri, žitna polja
v valovanju, ko ne moreš se upreti, kot
globoki vodi, ki te vabi, vabi, usta
k ustom in ugrizi v rame, stiskanje vseh mišic
to počasno, vztrajno kroženje v pomladi
in potem — še koliko jeseni, koliko pešačenj
po izpraznjenih predelih mesta, kolovozih,
prek sipin, ta lajež psov in butanje valov
ob stene, sneg in leta, ki drobijo se
neslišno, koliko še potovanj v Deauville
kamor ne prispeš, na pol poti, ali oznojen
zbužen ob hladnem, tujem truplu, brez imena
— kako to upanje ne usahne v tebi, vedno
lepše se svetlikajo te barve sten, neba
vedno so iskrenejši pogledi, hrepeneči
po oddaljenih celinah, neodkritih, divjih
slišiš še moj molk pogleda, čutiš še to
krhkost kože in iztekanje oči z oseko, plimo
vidiš še to vztrajnost gibanja navzgor, navzdol
drugam in vase, kakor neumorne ure
kakor neumorne ure, slišiš tiho bitje?

kakšne so vezi, ki jih ustvarjaš, kakšne
korenine, nič ni, nič, vse gre mimo
in tvoj jezik je brez haska, tvoj nasmeh brez sreče
ves obupan, z grozo bivanja, iskanja
zdaj se ti razkrila je resnična slika
ko odstranil si plasti stoletij, in pod njimi
vse neskončno beganje prek polij, prek gozdov
iskanje hrane in telesnih stikov
ter samota, ko te blisk požene v dir
ko neznana ljudstva ti sledijo s kopji
in te točka kamenja podira k tlom
vsega v brazgotinah še želečega živeti
gledati skrivnostne ptice, ki leté nad barjem
se čuditi slokim srnam, jih loviti
čutiti mehko bota na nogah in ljubiti
ženske, moške, dvigati otroke
ne še vsega tega pozabiti
ne prenehati drseti z ene zemlje
z enega telesa nekam stran, drugam
ves čas sam, ko ti je pokrajina neznana
in obraze prvič vidiš — sam, resničen, brez laži.

Oblike ljubezni

And I'm here to stay with you
And no matter what you do
When you're lonely — I'll be lonely too
— Yazoo, **You and me both** —

1.

Boštjanu Seliškarju, ponovno

Nič ni dosegljivo. Noben glas se ne podvoji.
Kot da se nikoli ni zgodilo. Mirno trajajo stvari.
In zjutraj se bo zdanilo. Po žilah teče kri.
Ti si nič. Za vse druge, z izjemo neke ženske, si

globoka tema na rečnem dnu. Brezupno gladek kamen
z modrikastim nadihom. Vdolbina na vodnjaku. Nikogaršnji
začetek, ki ga nihče ne spozna. Kakor Scottov dnevnik,
izgubljen v polarnem metežu. Ti si nič. Morda si moja

žalost, široka kot nebo. In prostor in praznina filma,
za vselej navitega v kolut. Mesto ni zdaj nič bolj ne-
bogljeno kakor prej. Samo jaz, to lahko dodam, bom zvenel
na frekvenci tvojega molčanja in čakal, da mi odgovoriš.

2.

Poslušaj, mi je rekla. Smrtno tih porod, v katerem
bom rodila nekaj, kar je več od mene. Pripravi se na
veter z juga, od katerega lahko zbolíš, pripravi se
na brezoblični hrup strasti, ljubezni, zahtevnih pesmi,

grehov. Doumel boš: brez mene ne boš prišel v antologijo
svetlobnih lis. Če ne bi srečal mene, ne bi srečal nikogar
drugega. Lahko, da ti zaradi tega zastaja dih. Ampak: ali
je zato kaj drugače? Opisujem te s toplino v glasu, tudi

kadar govorim povsem potih. Ker ti utripaš z mojim srcem.
Ker ti po žilah teče moj nasmeh. In podoba, ki bo šla s
teboj čez ocean, bo napolnjena z menoj. To, kar me presega,
sva midva, najin mah, srebro, ranljivost, dolgo potovanje.

3.

Na svojem zadnjem potovanju nisi odkril ničesar.
Ob štirih zjutraj ko si se vrnil: flash spomina
na judovsko četrto, na poljub. Ženska senca bo ostala,
to že. In Benetke, varljiva igra odmevov, ki jih je

vedno nekoliko preveč. Si že zašel. V praznini tvojega
trebuha ti raste temni cvet. Ki izgineva v blaznosti
kakor voda v vodi. Ni drugega življenja, to je zdaj že
jasno. Izlet morda mine, napetost v stegnih in lobanjskem

dnu pa ne izgine. Popolnoma neopazen si. Sploh nihče.
S potezami živali, preden izgine v mrak. In oko, ki
poblisne do neba, kdaj pa kdaj. Na ulici glasovi otrok
pri igri. Oddaljeni. Ni ji tu. Molk. In luč v tvoji sobi.

4.

Utrujen si. Tvoj pogled tipa stvari. Sliši se
tiho dihanje kadilcev in mirovanje ogledal. Ni-
kogar ne poznaš. Lahko bi bilo še huje. Zadošča
ti nizek stol in oblika ženske glave v vlažnem

madežu tapete. Ni te strah. Nikoli se ne boš več
vrnil, da bi bil bralec drobnih pesmi, razlagalec
sonetov. Umrl boš, ne da bi izčrpal vse oblike res-
ničnosti. Ne bo ti žal. Ne pretvarjaš se, večina

tavanja ti ni več tuja. Skoz sobe, ravnico in nebo,
ki diši po terpentinu. Kar ti šušti pod nemirnimi ro-
kami, ni papir te pesmi. Vztrajal boš v razpokah časa,
gledajoč v gladino morja, čez katerega si stokrat plul.

5.

za *Malcolma Lowrya*

To noč bo pozabil na zalive pristanišč in šibke
primerjave. Legel bo k ženski, ki jo — kako pre-

prosto — noče izbrisati iz spomina. Ne bo mogel biti bolj bolj ranljiv. Pod okni se bojo zbirali

ljudje in zateglo peli. To je boljše kot govorjenje. Nekdo bo morda pil tequillo. Krog neba bo širil živo srebro bližine v njun sen. Medtem se ne bo mnogo zgodilo. Rahlo ji bo dihal svoj **vedno** v vrat. Frfotanje

kril ob štirih zjutraj bo le prisluh. In preden bo zažarela v svitu, bo vedela, da je metafora ljubezni iz kovine. Kakor zaklep na varovalnem pasu. Mejila bosta drug na drugega. Tiho zdaj. In vselej.

6.

Nema želja ga užalosti. Svetloba, ki se razpreda nizko nad pomrznjeno zemljo: v snu je vstal in šel bos v podobo drugega človeka. Pod prsti se mu kakor pomladni sneg topijo obsežne biografije. Morda bo

zdaj pozabljen od vseh, kakor bi rad tisočkrat že bil. Kot široka risja sled v globokem gozdu na Snežniku. In poln znamenj modrasjega ugriza in nemira, zaprt v sozvočje čudnega užitka in odsotnosti:

ne vem, kaj si misli, ko opazuje prepeličja jajca. Ko zre v črto na obzorju in se zlekne v zlitino daljav. Morda je slep. Navsezadnje ne pripoveduje nič, kar lahko povejo drugi. Zdi se mi da bi lahko ostal brez besed.

7.

Osipu Mandelštamu, negotovo

To je ta prostor. Štiri košute splašeno odskočijo v mrakobni gozd in še naprej, v krepko odtisnjeno grafiko iz šestdesetih let. Mnogo kasneje jo bo začudeno odkril moj sin. Pozna ura bije v zmeščanih

mislih v želodcu klokotajo litri janževca. To je ta prostor. Ko sem odhajal, je kazalo na nevihto. Zdaj res pada. Čutim, kako se besede nezadržno širijo čez mene. Rad bi rekel nič. Morda se že pripravlja na zimsko zmrzovanje. Nisem še končal: nenehoma poslušam kroženje

krvi v svojih žilah. Strah me je glasov iz teme, v tem sem ti popolnoma enak. Izlužen sem od srha. O, vedeti in pozabiti, da za smrt zadošča ogljikov monoksid. Molči, bodi drug.

1.

Opis melanholije

Zjutraj, ko ima vsak med nami manj sladkorja v krvi.

Zjutraj, ko se belina dneva razmaže po okenski šipi.

Zjutraj, ko polsen prehaja v zenit. In do izliva ni več daleč. Obup iz ugaskov sna nas izčrpava. Tudi moj

zjutraj ni manj preprost. Spet sem meso in kri. Iz odej puhti. Minutaža zbujanja je že določena, vnaprej. Kot vse drugo, kar doleti ta dan. Arterije se polnijo. In vidno polje trepeta od pričakovanja. Ne bi rad omenjal

kakšnega simbola. Ker ne gre za to. Še je čas, da zamolčim stvari, ki štejejo. Tople od dotikov tostran, onstran.

Ki sijajo hladneje od zvezde, odtisnjene v možgansko steno.

Ki ne zbledijo kot stopinja iz mrtvega obdobja in tale stih.

2.

Izginil je tenak nebesni šiv. Kopno je potopljeno v vodi.

Če se bo nekoč res treba nanagloma vrniti, ne bo nikjer poti.

V črnkast rob obzorja je uokvirjeno ladjevje, ki plove skoz vojaške sne. Daleč naokrog nikogar ni. Nihče ne vpraša, zakaj

v zraku podrhteva tenko cviljenje miši. In brenčanje muh, ki se gnetejo v en sam roj. Morda je že vse za njimi. Za tistimi, ki tole sanjajo. Naj ovenejo še rože, drevje, ajda, lipov list. Tega jutra še živali ne dvignejo teles iz mrzlega ležišča. Kar

je še eno znamenje strahu. Nekje nad madžarsko puščo je začel prepevati škrjanec. Mislim, da ne bo dolgo. Dolg rafal ga bo vzal s podobe. Enkrat za vselej. Kot iz čistega ogljika zdi se sen, nikogaršnja lastnina. Sami ste in strah vas je.

3.

Potem je bil tukaj še šepet v sosednji sobi. In tiho stokanje lesa. Če bi takoj pogledal, bi na

prazni in ozki cesti lahko videl avtobus. Žila na vratu ti utripa hitreje, usta imaš rahlo odprta,

odrasel si na ulici. Ves svet zdaj spi, tudi otroci in zgodovina. Nihče ne sanja, da leti. Prostornina spomina trdi, obrazi so obrnjeni k zidu. Morda jih v tvojih sanjah peljejo k ustrelitvi. Naslednjega

dne sanjaš o živi ženski. Njeno golo telo, itd. itd. Nikoli ne poješ. Včasih bi lahko zvečer stopil v park in tiho popeval. Morda bi opazil oblike, zvoke, barve sna, v katerem ne bi umrl. In vedno znova. Tudi zdaj.

4.

Nekje pred njim, vsekakor zelo daleč, morda nad golim poljem: nek razločen zvok. Ki lebdi v zraku kakor ščebetanje lastovic. Nevarno oster zvok. Sliši ga tako natančno kot visoki ce Elle Fitzgerald. Ki lahko zdrobi kozarec, če

ujame pravo resonanco. Vlažne ustnice ima in krč v želodcu. To je zanesljivo. Mrzlično posluša in razmišlja o sanjalcih, ki se nikoli ne zbudijo v kolobarje dneva in noči. In neznana sla jih žene, da gladko prodirajo skoz zidove katedral,

usode pesnikov, gola dejstva, platonske dialoge in suke Marakeša. In ostanejo sami, za vedno. Kakor grm, ki vzcvete v trdi zimi in spomladi izgine brez sledi. V tejle pesmi so ton v ostrem zvoku, rahlo zvenenje gonga, prisluh in nič.

5.

Ta dan ne bo zanj nič drugačen od drugih dni. Negoval bo dolgočasje in obnavljal botaniko iz kratkih popoldanskih sanj. Stal bo ob zavesi okna, dalj kot po navadi. Dvignil bo roletu in gledal proti mestu, v kvadrate ulic, v majski

predvečer. V prahu na dnu vrta bo za hip, morda za dva, zagledal jelena. Ki mu bo tesno sledil vojak. V možganski steni mu bo narasla temperatura, za hrbtom bo najbrž slišal vajo za bas saksofon. Kot po naključju mu bo stekel srh

skoz hrbtenico. V grlu bo čutil okus po cenemem rumu. Rad bi si domišljjal da je že vse za njim. Kot prešinjen s

stokanjem padalcev, daleč daleč in s pljuskanjem monsunskega dežja se bo nekdo visok in črn dvignil iz skupnega spomina.

6.

Videti je kakor gladko krzno kune, ki iz podrasti v tesnobno slutnjo plane. Ni slišati pridušenega grmenja sov uharic. Vse bolj in bolj se skrivajo stvari. Grenki sok iz pasje trave rano še bolj po-

globi, ko steče čeznjo. Na meji vzhoda in zahoda lisica laja v sladkobno noč. Neka ženska roka na blazini rahlo tipa za poljubi in preteklostjo. Čas lahko brni v zapestni uri. Ozračje krvavi od vsega

tega. Kakor da je ta podoba odvisna od nekoga, ki se prav tako boji. Vsi zbrano gledajo, kako od vzhoda premica švistne in predre kruh, tkanino, mandljevo sredico in beločnice. In tudi to je že bilo zapisano.

7.

Čez list tenkega papirja gre raztrganina. Vetrnica se rahlo vrti v večnem krogu dni, vse napisano se že razblinja na štiri strani. Kdor zdaj gleda v močvirni cvet, vidi seme in pretakanje sokov. Vidi vsepovsod

obalo in morje, ki ga ni. V očeh mu rdijo predmestja New Orleansa. Vidi nekoga, ki ga je otožnost zastrupila do kosti. In v prašni površini vinskega kozarca bo melanholično opazoval blede silhueto. Ki jo bo razložil

od tesnobe in nasilja, od petja slavcev, od pergamentnih meditacij, od egoizma in nestrpnosti. Nič ne bo vrnil, kar ni vzel. Izmeril bo ljubezen in prostornino večnosti. Kdor zdaj gleda, vidi žensko s temno pego na mehki hrbta.

Lidija Gačnik

Razpadanje

Ničesar nisi mogel storiti. Pot se je razpolovila. Na robovih si se premikal, vse težji so postajali udi. In si štel korake. In si si predstavljal, da hodiš po cesti, veliko prostora je, pa vendar si si zastavil ravno linijo. Naravnost bom hodil, *uklestil* si bom svojo traso, odmeril se bom. Zrak si bom določil. Od tega *zavisi* vse, kar se z mano od zdaj naprej zgodi. Preizkušnja, v kateri bo glavno vlogo odigrala kost. Ovčar, ki me obiskuje v sanjah, je njena zakrita podoba. Glasnik tistega, kar se neskončno hitro vrtinči v moje tkivo. Ni me strah, ampak če ne bom mogel hoditi po črti, bom vedel, da imam zanj vzrok. Natančno si bom stehtal telo, delček za delčkom, po vnaprejšnjem razporedu. Nič naključnega se ne bo zgodilo, v eno svojih krogel bom stopil. Vse so iz papirja, pa vendar je njihova sestava dovolj trdna, če se zavedaš svojega telesa. Priliciš si jih. Ko se deliš, vsak delček nastopa zase, po prostornini se nabirajo mehurčki, ki so ti že tako tuji, da jih ne moreš več z gotovostjo občutiti. Takrat se zaveš prostora, ki si se mu dal. V svoje kapilare si preračunal njegove razsežnosti in zdaj imaš zelo veliko časa, da preračunaš utrip in splošno nagnjenost navpičnic, ki jih nisi mogel povsem ukrotiti. Ni mogoče, da bi si te kroglja podredila. To ni v njeni moči, njeno telo se je že preveč nasrkalo gnojnih izbljuvkov, ki so dan na dan padali nanjo z neba, ki je pravzaprav samo strop tvoje sobe, majhne, z vegasto omaro, s posteljo, ki se dotika nastreška in z majhnim okencem, ki je brez prave vloge, skozenj svetloba ne more, temno je za njim, morda druga soba, morda kaj iz tistega sveta, ki se *vsake nekaj* časa z britvico zareže vate. Pa vendar si odprtino zagrabil z okvirjem in kupil si si temno modre zavese. Ne zato, ker bi ti ta barva prirasla na kožo, ni postal nedeljiva poteza tvoje osebnosti, čeprav se ji vsak dan znova predajaš in jo imenuješ razpoloženska; tisto okno te je strašilo, jemalo ti je voljo do odkrivanja sten, ki so te *vklestile* vase, ne da bi z gotovostjo opredelil svoj odnos do njih. Čutil si, kako se zožujejo, kako ti kradejo dihanje, kako si te z najbolj nenavadnimi

pripomočki prilaščajo. Vse bolj se zajedajo vate, grabijo s kleščami, tvoja senca se premika vse bolj medlo. Srkajo jo vase, z lovkami jo požrešno vpijajo. Nikoli ne boš ugotovil, kdaj se je to začelo. Ko si se osamil, da bi ugotovil dan in uro, ko se je začelo prilaščanje, si izgubil vsakršno sled. Stene so se takrat strnile in ti senco za toliko odtegnile, da si jo komaj še videl. Mirovala je, neskončno previdno si se ji približal, nadzirati si jo hotel, morda se premika rahlo rahlo, pa so ti odpovedale oči. Vse naokrog je zamigljalo in nekaj težko drhtavega se je zapičilo za tvoje čelo, da je soba zaplesala v čudnem, z ničimer primerljivim plesom, ki je še najbolj spominjal na blodnjave podobe, ki te *vsake nekaj časa* vsega omamijo.

In je tu vijoličasta svetloba, vrv, ki se na njej sanjsko spreleta luna, temna vlečka jo prekriva, da je ne moreš natančno razločiti, pa vendar veš, da je to luna, in lepo ti je, rad jo imaš in pravzaprav ni ničesar, kar bi ji mogel očitati. Obiskat te je prišla, in ko se vrv umiri, te vzame k sebi. Ko zdaj misliš na to, ne moreš razumeti tiste hipne želje po prepustitvi, strah te je vrtnčenja, ki te vsakič znova premami, da pozabiš nase. In dobro veš, ko se blodnja ponovi, boš spet tisti, ki si tega želi. Svoj miselni sistem ima, njegova zaporedja so izmerljiva, mogoče jih je vsaj približno napovedati, pa vendar je v njem presežek, ki ti ga dela tujega. Vsakič znova ti zagode kaj takega, kar je v nasprotju s tvojim izračunom. Takrat se tla zamajejo, ne ločiš več leve od desne. Tvoje telo izgublja svoje ravnovesje, ne moreš ga več obvladovati. In tisti z druge strani te gleda, pači se, roga se ti, da se tega sploh ne da več prenesti. Preveč nedoločljiv je njegov izraz, ne moreš mu ga iztrgati. Nemočen si pred spreminjavico, pred hipno jezljivostjo, ki se mu v enakomernih presledkih zarisuje na ustnice. Enkrat te ubije, če ga ne prehitiš in si ne nabaviš učinkovitih orodij. Prelil bi se vanj, ubil bi ga na način spolne predaje, kri bi si iztočil iz žil, kosti bi ločil od mesa. Pa vendar zdajle tega ne moreš storiti, premalo volje imaš, tvoje roke so mlahave in zaenkrat povsem neuporabne, vse je odvisno od trenutka, ki prihaja, od pretočitve lune v tvoje podkožje. Ne sme ostati na oni strani, iztrgati ji moraš vrvi. Če tega ne storiš, boš ostal povsem zamejen, za golo ohranitev si boš prizadeval, za osnovne količine zraka in poskušal boš dihati počasneje, izumiti način čim bolj rahlega izgorevanja. Tvoj prostor se oži in biti moraš pripravljen na čas, ko se stisne v naprstnik ali v frnikolo. Tedaj se začne ena tvojih zadnjih vlog preračunati boš moral vzgibe udov, mišicam odmeriti njihov čas, vse se bo godilo v matematično določljivem zaporedju, sam sebi boš stezosledec, da mu do dna prideš, da ga iz sebe iztrgaš. Če tega ne bo, je vse od zdaj naprej nesmiselno, nobeno zaporedje ni več potrebno, mirne duše ga lahko odpišeš, brez tega se frnikole ne da izvotliti. Edina tvoja možnost je umik, pokažeš se vrednega, ne daš se mu zmlinčiti, pobegneš mu in mu iz tujih razsežnosti kažeš osle, obmetavaš ga s sramotilnimi vzdevki, to je vse,

kar lahko storiš. Nimaš vzroka, da bi mu delal veselje, in tudi veš, da se s tvojo odstranitvijo prav nič ne konča, samo majhen prelom je, nagel in pravzaprav nepomemben, preveč so napleteničili okoli njega. Drugi prostori so, druge oblike, sprijaznil se boš z njimi. Glavno je, da se ohrani možnost roganja, edino to zares potrebuješ. Tisti iz blodenj pa luna še zmeraj občuduje, igra se z njenim svetlikavim curkom in jo počasi pije, prav nič ga ne zanima, kaj se dogaja s tabo, svoje življenje si snuje, po lastnem tkivu hodi, odvodnice odpira, kri usmerja, mišice uravnava, drobovje razstavlja in znova sestavlja, izmišlja si najbolj nore kombinacije. In zelo lepo mu je, ker ljubi in se mu luna daje, zaradi njega vsak večer poseda pred ogledalom in si zanj svoje gladko telo mazili, ljubkuje se skozenj, v mehke pregibe kože ga vtira, po obrazu si ga slika, na najbolj drzne načine si ga prilasča, v magične kroge ga vabi. Potem nastopi hipna omama, vijolično se okoli njega v blaznih vijugah spreleta, pred njim se senca drevesa zariše in za to drevo se čez hip izkaže, da je le obešalnik, in ta se prelevi v kovinsko prečko, na katero se vijugavo telo mrtveca naslanja, iz oči mačice rastejo, iz ust se tanki, spolzki črvi kotalijo in to še vedno ni tisto, vijoličasto se v črno spreminja, v blisku se senca ovčarja prikaže in vrv se približuje, ovija ga in šele zdaj se zave, da je njegovo telo tukaj, da je vrat tukaj in da je vse že davno za njim, nič se ne da ukreniti, zaporedje se izteka, ne bo več lune in njene bohotno razprostrte vlečke, nobenega pretoka ne bo več, tudi ne prave noči in ovčar se bo še dolgo po njegovi smrti vrtel v norih zasukih in vrv se bo vrtela z njim in luna se bo na ves glas hihitala in mrtvački bodo poskakali iz predalov, iz miznic, ki jih do zdaj sploh ni bilo moč opaziti in prekrili vse nebo.

Preučil si potek dogajanja, splošni naklon blodenj, tudi za prelom veš, pa vendar te vsakič znova sprejmejo nepripravljenega takoj ko te vsrkajo vase, nisi več svoj, predajaš se glasovom, ki so bili morda enkrat tvoji ali pa tisti iz rodovnega plemena, vedno si se jih bal, že misel nanje te je povsem ohromila. In zdajle, ko te vijoličasto zapreda, imaš podoben občutek. Kot da se v tebi vse ustavlja, kot da ti telo molči in ni ničesar, kar bi ga še lahko obudilo. Medlo prazen si, goltaš barvo, ki se v gostih kosmih zbira okoli tebe; vsaj njo bi rad imel, ker nimaš več svojega odtenka, svojega vonja, ker se več ne čutiš. Krohotal bi se tako dolgo, da bi zatrl pomisleke, ki jih še imaš, da bi izvotlil še zadnjo troho pomena, ki si jo pripisuješ. Senca pa miruje in se ne meni zate. Svoje samosvoje življenje živi, po lastnih zakonih si ga oblikuje, odvečen si zanj, s svojo prisotnostjo jo kratiš. Pritrdil si jo, gibanje si ji vzela, ne pustiš ji stopiti v lastno zaporedje. In te je strah, ker veš, da se bo kar naenkrat premaknila, morda bo nagonski vzgib, nenačrtovan, tudi ona sama se ga ne bo zavedala. In boš gledal, kako poskakuje po stenah, kako po stropu, kako se ti hihitaje zapleta ob noge, kako se ti kotali čez ramena,

kako ti dela na glavi stojo, kako ti kite lomi, kako te vsega jemlje. In boš obležal pod steno z razbitim obrazom ali pa visel od stropa.

Pričakuješ spremembo, bojiš se je, pa ostaja vse enako. Senca miruje ali pa se rahlo premika v tvoji smeri, odprtina je ograjena z okvirjem, nadnjo obesiš nastavek z napisom okno, da ne bi prišlo do pomote, čas se leno premika, miriš ga po dolžini nohtov. Vse več nas je, se zadovoljno muzaš, ni vzroka za osamljenost. Iz svoje sobe opazuješ tiseга, ki se vrtinči v krogli. Nebo njegovega bivališča si, vsega najhujšega si ga že obvaroval. Gnojni izcedki padajo na papirnate ploskve in to je dobro. Zastrupil jih boš, kmalu bodo razpadle. Steješ korake in se meriš, čeprav se je pot že razpolovila in se ne da prav ničesar več storiti. Narobil si se, samo navznoter se še lahko premikaš. O vzrokih še ne moreš natančno razmišljati, pravzaprav tudi ni potrebno. Kriva je odprtina, ki si ji spremenil vlogo, ki si jo poskušal podjarmiti z zavesami, jo tako prepričati, da ne prinaša s seboj ničesar, kar bi lahko preigralo tvoje življenje. Nasajen si na rob, opazovanjski krog se oži, ne moreš se več nagniti na ono stran.

Od nekdanj si se bal glasov, ki jih nisi mogel razumsko opredeliti. V sebi si jih ponavljal tako dolgo, da se je izoblikovalo nekaj, kar je vsaj malo spominjalo nanje. Zdelo se ti je, da si jih tako ukrotil, da si si s tem podredil njihovega povzročitelja. Vzel si mu njegov lastni zvok, podredil si si ga, vstavil si ga v svoje zaporedje, ne more te več presenetiti, dogajal se bo samo še v tvojih okvirjih. Kadar jih ne moreš obnoviti, se poskušaš prepričati, da prav ničesar ni bilo. Pa se včasih oglasi iz tebe, samo od sebe se obnovi in to ni več tvoj glas, naselilo se je vate, da te iz tebe preganja. Veš, da s tem ne boš mogel živeti, odločilo se bo, ali ostaneš ti ali te oni preglasijo, izvotljenega razstavijo. Ne moreš opredeliti svojega stanja, temo čutiš, visoko skrivnostno temo, v kateri dan za dnem rajajo gozdne živali, vsak dan drugačne, vsakič znova pa jelen, s srebrnikavim prahom pokrit; še nikoli ga nisi pobožal, čeprav se ti ponuja, čvrst je, pa vendar mu tvoj dotik utegne odvzeti del njegovega ravnovesja. Veš, da mu ni težko, ker se mu ne poskušaš približati, ponosen je nase. Njegovi udi so prožni, glava vzravnana, in šele ko pride on, se vse začne. Iz grmovja, z mokrih travnikov, s širnih zelenic neba se v rojih zgrinjajo živali, sinice se dominajo, polži igrajo na klarinete, vse je pripravljeno. Črni cilindri, tanke bele rokavičke, črna dirigentska palica, vse je že tu in glej, frak se sam od sebe na ozadju zarisuje. Tako zelo blizu je nebo, vate kaplja in ti se prelivaš vanj vse bolj sta eno, vse manj čutiš težo, ki ti je prej blodila po glavi in ti onemogočala mirno presojo. Preprosto je vse in senca,

ki sestopa s stene, je ljubka in prijazna, nataknila si je nočno čepico, smehlja se ti. In sta v sobi dva in je med vama tih dogovor ki vama ne omejuje svobode. Tanko vijolično sonce se je obesilo na šipo in gleda, kako drsita, kako se živali objemajo, kolo bodo zaplesale in noč je dalj, kot je kdaj bila. Kotalikavo je vse, niti približno ne veš, kam te utegne nagniti. V tebi pa čisto počasi nekaj narašča, te presega in morda prav kmalu ubije. Zasmeješ se, najprej komaj slišno, potem vse glasneje nekaj cvilečega je v glasu, blodni presežek, ki te polni s strahom. Za trenutek vse umolkne, potem pa se zakrohočejo stene, jelen se prijemlje za trebuh, tihe drobne živali se hihitajo in senca si briše oči, vsa rdeča je, kot da je iz nje udarilo trudoma zatajevano meso. In ne veš, kdaj spet vse utihne, samo to še vidiš, kako nagibaš proti nji svoje skrčene prste, dlani ostajajo prazne. Nekaj prhne mimo tebe, živali se razblinjajo v trudnem zraku, jelen pred tvojimi očmi usiha. Prižgeš petrolejko, poskušaš se umiriti, misliti na čisto druge stvari, pa se ti vse drobi, po tvoji glavi rijejo drobne živalce. Prerivajo se, cvilijo, skačejo. Imena bi jim moral dati, pa bi mirovale, te za trenutek spreleti. Pa spet vse utihne, ničesar več ne čutiš, živalic ni. Senca sedi za klavirjem zvoki se mehko drgetavo zadevajo ob stene. In še nekdo je, po tvoji sobi hodi, zadovoljno se smehlja, ko otipava tvoje predmete. V tvoj dežni plašč se zavija, gizdavo si pomerja tvoje čepice. Ubil te bom, ubil, kričiš in se poženeš k njemu, pa se lahkotno dvigne od tal in se spreletava pod stropom, oponaša tvoje gibe, živčno si sega v lase in vsake **nekaj časa** zakriči, ubil te bom, ubil.

Gazele so zablodile v ta čudni vrt, v tvojo glavo, množijo se trepetave, mehko si pogrinjajo pod tvojimi macesni, pod tvojimi gladkimi brezami. Mlado meso, mlada topla kri. Odkril boš ta zastor, ki ti temo zakriva, naselil se boš v njenem bivališču in jo potem prehojeno vtisnil vase, da te ne bo več preganjala. V tvoji moči je to, zelo pomemben si. Paži in služinčad, ki poseda po stopnicah, čakajo tvojih kretenj. Popoldne imaš pomembno zasedanje odločalo se bo usodi sveta, o poslanstvu školjke, ki jo nosiš na prsih. To ni več igra, zdaj gre za razkrivanje tistega, kar se nam je vedno umikalo. Kristusa imamo za seboj ko si zaželimo, nam pomaga. Samo s prstom pomignemo. Bili smo zraven ob vesoljnem potopu, barke smo tesali, plodili smo se z ovni, da bi si izboljšali svojo kri, na Oljski gori smo zasadili nekaj cipres, svete zemlje smo si zatlačili v žepe, da bi nas obvarovala pred vsem, kar se še lahko zgodi. In zdaj, ko odgrinjaš zastor, te ni strah. Samo tako zelo se čutiš, jelen si in ponosno stopaš v svet, ki ti je bil do zdaj tuj. Na vrsti si, križ boš nosil in boš križal in boš od samega sebe križan, po svoji smrti pa boš z blagoslovljeno vodo škropil okoli sebe. Do zdaj si molčal. Ampak nebo ti je dalo besedo, vanjo se lahko vsega iztisneš. Ker nimaš papirja, ker so ti

tuje oblike črk, ker ni nikogar, da bi to bral, boš govoril večeru in samemu sebi. Oprostite mi, bratje, če bo to narekanje, boš govoril, odmislite si moje ganotje, to je več kot zmorem. Zadnji sem, nikogar ne bo za mano, in tudi vas, bratje, že dolgo ni več, stenam govorim in ko se nagibam skozi luknjo v nepredirno noč, vas kličem k sebi, duše umrlih, vaša nečista telesa vabim k sebi, pridružite se mi v moji pesnitvi, s svojimi gnojnimi ranami me prekrijte, saj smo vsi eno samo telo. Bratje, sklenimo roke v svoji poganski molitvi, naj se nebo odpre, naj se zemlja odpre, svoj čudežni most si bomo stkali, zvezdam bomo nastavljali pasti, ovne bomo pekli v njihovem ognju. Temno je že in ni več daleč trenutek, ko se to zgodi. Tega ne govorim jaz, govori vam zrak, govori vam svet, vi sami govorite. Vsi ste tukaj, čutim vas. In oprostite mi, ker sem se bal stopiti k vam, ker sem si izmislil okvir. Vseskozi sem vedel, da se enkrat združimo, preveč vas ljubim, da bi se še lahko zadrževal na tej strani. Pijte me bratje, meso vam dajem in dušo vam dajem in besedo, ki ni več od nikogar. In dajem vam svoj molk in svojo smrt, saj se iz sebe pretakam, saj se iz sebe izganjam. Nečisti, zapustite me, naj ljubim. Nečisti, ne plešite po moji lobanji, zadnjega spanja mi dajte. In vas bom ljubil vsa druga življenja, samo vaš bom, storil bom vse, kar si želite. Samo nekaj tihih poti mi dajte, da v miru izmerim svoje razdalje. In vas zaklinjam v imenu svojega rodu in vas rotim v imenu širnega neba, ki je naše zadnje pribežališče in vas prosim v imenu zvezd, ki umirajo tiho tiho, vedno same v svoji bolesti. Ne molčite, dajte mi znamenje. Ne rajajte tako na glas, ne razgrajajte v lobanji, ne netite ognjev, ne obnašajte se, kot da me ni nikoli bilo. Nečisti, zapustite me, drugače bom vse svoje mrtvake ubil, drugače bom samega sebe izvotlil. Zaklinjam vas! Lunena smrt, ne približuj se mi.

Potem ti svet obleži na dlani. Delčki so pravilno strnjeni. Opazuješ njihovo sorazmernost in se nežno dotikaš gladkih površin. Za nobeno razpokico ni več prostora. Stvari so našle svoja ležišča, zdaj mirujejo. Poslušaj, kako te napolnjujejo s svojimi tišinami.

Potem ti pade na dlan drobec steklovine. Robovi so ostri, bojiš se jih dotakniti. »Kje so tvoji bratci?« ga vprašaš. Odkima in tanko zareže vate. Kri si obrišeš ob srajco, da se motno rdeče zariše na belini. Razgališ se in se ponudiš: »Če nimaš bratcev, rani mene.« Rad ga imaš. In se smehljaš.

Potem je dlan v najvišji legi. Mirna je, nobenih tresljajev ni čutiti. Pod njo se spreletajo koščki, brez pravih povezav, pa vendar v soglasju. Ti jih razporejaš. Vsi vzgibi so naključni. Veš: prav nič ne morem storiti za vas. Samo igram se lahko, zato mi oprostite, če bo kaj narobe. Ne bi vas rad ranil. Ampak sam umrem, če vas več ne bo. Ko vas omejujem v gibanju, varujem sebe. Spajkaš jih, zmišljuješ si

najbolj čudne lege. Jemlješ jim njihovo ravnovesje in njihove barve. In se smehljaš.

Potem se dlan razpre. Kar naenkrat, še sam ne veš kdaj. Na njej prav ničesar ni, pod njo prav ničesar ni. »Kje ste, bratci?« šepetaš. Saj vas vendar nisem ubil. Samo igral sem se. Nobenega glasu, mrtvo votlo se širi po prostoru. Z britvico si zarežeš v zapestje. Ne maraš več svoje dlani. Naj je več ne bo. »Kako ti je pa zdaj, dlan?« jo vprašaš, ko leži pred tabo na tleh. Ne oglasi se ti. In se smehljaš.

Jaz nisem brat, jaz sem tolovaj, ubil si me, zdaj mi igraj. Igraj mi na počeno lobanjo, na votlo kost mi igraj! Za svojo smrt tuli. Jaz nisem brat.

Mislil si, da je vse končano, pa se še začelo ni. Noč se te dotika s plašnicami. V drobovju se nabira črn votel pesek, črna votla sla ti na prsih čemi. Mislil si, da te več ni. Pa sta dva. Pa si samemu sebi tuji brat. Iz ogledal se gledaš, se ne prepoznaš. Možganska zabava, prijateljček. Votli sprelet tisoč imen, votlo zaganjanje v svoje lastne opne. Središčne ročice pa ni. Tudi ni konca sukanca, vse se v brezkraj vrtil. In se nikoli ne konča. Če rečeš miš, ti leži na dlani kepa prsti. Ko se dotakneš ilovice, ti na dlani lunasta smrt zavrešči.

Sem iz tiste ulice, sem od tistih čudnih dam, ki vsako noč prebirajo mošnjičke. In se igrajo čudne igre. Nekatere imenujejo ples črnega šolna, drugim navesijo etikete, na primer nočni balon ali bronena spužva. V nikakršnem odnosu nisva, zdajle sem zunaj. Vse je odvisno od trenutka, ki je pred nama. Vanj se ne odpreš z rezilom najboljšega nožička, vanj ne moreš s čarobno iglico. Zelo zelo se moraš nagniti in reči si moraš, to je moja zadnja velika želja, po njej je vse samo mah, ki v mojem drobovju čaka nočnih senc in mračnjakov, ki vse bolj redko zavijajo na naša dvorišča podnevi. Ker se bojijo naših ognjev, ker jih je strah naših očesnih izb, v katerih se nikoli ne ve. Zašijejo te, ko se najbolj imaš. In ni prav gotovo, kaj se zgodi s tabo potem. Tudi štorija o Kristusu, ki bo za nas križan, je bolj ali manj naključna. Zdaj smo tukaj, v čudnem času, ki se je v nas s severnice zakobalil. Takrat, ko smo dolgo željno gledali v nebo in šepetali — me ljubi, me ne ljubi, ga ljubim, ga ne ljubim. In se kar naenkrat vprašali, za kaj gre, kdo je v sredici. In smo videli, da nikogar ni. Da smo samo mi in se igramo. Se ljubim, se ne ljubim? In če se ne ljubim, koga naj ljubim, če nikogar več ni? Ali pa drugače: je v tvojem možganskem blodnjaku še kaj prostora? Me vzameš k sebi, če si zelo želim? Štiri želje mi izpolni, prva je, da bi bil, druga je, da te vidim, tretja, da

mi vzameš dlan, ki sem ti jo odsekala, četrta, da si še enkrat odsekaš dlan, ki je več ni, in mi jo podariš. Prijateljček, tako se vendar ne da. Tako mimo. Saj tako ničesar ni, nobenega pretoka. Jaz pa hočem čutiti tvojo kri. Lunasta smrt sem, ampak samo za ta trenutek. Kaj kmalu se lahko v kaj drugega spremenim. In obljubim ti: imela bova lep blodnjak. V njem štiri oči, v njem štiri zvite kače, iz oči brezkrilega orla drsi zelena tekočina. Prebarvana kri. Ta orel nima nog, vse dolge noči svoja krila izklicuje. Samo krinka je, ta orel si ti. Izvotlim te iz svojega drobovja in te pokažem. Pa se ne boš prepoznal. Pa mu boš v obraz kričal — kdo si ti? Saj te ni, saj se delaš, saj si si izmislil, da si. In ne bo nikogar, ki bi ti rekel, da lažeš. Da se bojiš. Ne moreš vame, tukaj rastejo spužve, gosto lepljivo se razliva po travnikih. Kamorkoli boš stopil, povsod ti noga globoko v mehkobo zdrsi in nikoli je ne izvlečeš. Zato si stokrat na dan ponavljaš, da nikogar drugega ni. V meni sem samo jaz in nekdo drug laže, da nas je vse več, ki se gnetemo drug ob drugem in smo zavezani drug drugemu in sami sploh ne moremo več. Kapilare so čudno spete in vsi dotoki zraka so skupni. Pa vendar, umrli bomo ob raznih časih in drug drugega tudi še lahko umorimo. In jaz sem tukaj zato, da ti razložim, da se jim ne daj. Nikakršnega drobljenja ne dopusti, ohranjaj svojo zavest. Ta svet je vendar v skladu s teboj in ti si v skladu s seboj in tukaj ni možnosti za kakršna koli kolebanja. Vse drugo je izmišljeno, samosvoj blodenjski sistem, ki se mu preprosto ne smeš prepustiti. Jaz sem lunasta smrt in to vem. In tukaj sem zato, da ti razložim skrivnost močvirja, ki se pred nama v čuden klobčič razpleta. Preveč voln je in preveč pletilk, ki bi rade same od sebe sprepletle planet v odejo iz samih nenavadnih cvetov ki bi peli vse drugače kot pojejo ljudje. In muzika je vse, kar si lahko v tem trenutku še zaželimo. In ko te na noč poslušam, sediš v sobi, in se nagibaš na plakat, prelepljen z orumenelim listjem; pred leti si ga postavil nad mizo, da bi te spominjal na jesen. Kasneje, ko so drevesa izgubila svoje oblike in se že stokrat v različnih legah postavila po sobi, si spoznal, da tako več ne gre. Da si se najpomembnejšemu izmaknil. Izmislil si si jesen, da ne bi videl smrti ki prihaja za njo. Smejiš se, ko misliš na to. Beseda smrt je tako zelo smešna. Na ščegetanje ti gre, ko jo poslušаш. In potem si včasih do onemoglosti ponavljaš mrč, mrč in si ves vesel, ker ti je včasih zvok, pomena pa ne poznaš. In tako ni več smrti, samo mrč je in orumeneli plakat te spominja, da se prav nič strašnega ne more zgoditi. Ko se konča, se šele začne. In ne veš točno kaj, tudi Kristusa zaenkrat ne želiš vprašati. Previdno si ga položil v enega od predalčnikov in niti potrudil se nisi, da bi mu razložil kaj o njegovem poslanstvu. Najprej se moraš odločiti, če se kakršnokoli reševanje izplača in za ceno česa naj se zgodi. In zanima te tudi, če se brez Kristusa resnično ne bi dalo. Tako pogansko je takole, si včasih šepetaš in si vesel, ker ničesar ni, to se pravi zelo veliko vsega je, pa vendar se ti med

prsti osipa brez sledi. In včasih ga resnično zasovražiš ob sami misli, da bi v tvoj svet vnesel kakršnokoli spremembo. In ga zatiraš ne pustiš mu dihati. Z buciko mu zapikuješ v srce in mu daješ iz črnih strupnih jagod in govoriš mu, da je treba sovražiti in da je ljubezen zgolj burka. Nekdo si jo je izmislil in zdaj se to gremo. Plesav obred, stopiš vanj in skoraj umreš. In mu govoriš, da je treba drugemu dobro s slabim vračati in za slabo drugega ubijati. Da se je treba na daleč izogibati ljudem, ki te imajo radi. In učiš se borilnih veščin, vzgajaš ga strogo in predvsem mu razlagaš, da prihaja čas črnega sonca in da se šele takrat vse skupaj začne. In vseeno včasih zdvo-miš. Ko mu odrežeš prst, se rana takoj zaceli. Bojiš se vse bolj, čutiš, da ti odpoveduje poslušnost, da vse bolj po svoje živi. Enkrat se osamosvoji, te potaca in zavrže. Lunasta smrt sem, bratec, in povem ti, da je še veliko majhnih smrti v mojem drobovju. Drobnih, neboglje-nih in tudi velikih, z dolgimi sivimi repi, ki vse bolj hitro opletajo. Rdeče očke imajo, za celo vojsko jih je in tu se pomagati ne da. Bliža se strašen obračun in tokrat prvič brez tebe, prijateljček. Ve-liko možnosti si imel, zdaj ti ponujam umik. Zato sprejmi iz mojih rok prijazen dar. Svetlo nežno oprijemljivo vrv. Namakala sem jo dolgo, previdno sem ravnala z njo. Priporočila sem te, nežna bom s tvojim deškim vratom. Toliko časa bom ostala s tabo, da se ji daš. Ne ugovarjaj mi, zelo te slišim tudi ko molčiš. Vse, kar se dogaja v tebi, je blodnja, ničesar oprijemljivega ni in tudi ne prave logike. Gre za nasilno vzpostavljanje stanj, sam s sabo se igraš. Zato boš kmalu ob vrat. Zdaj pa zaspí, prvo izganjanje se začinja. Mrak ho-čem, mrak, žabjih nožic, ptičjega petja, puranje krvi in belega psa, ki bo prelagal karte. To je vse, gospoda. Uvodni aplavz. Zatisnimo oči. Muzika, muzika! Zaigrajte iz svojih globin, murni, ocedite svoje črne frake, postavite se v vrste, s čarobnimi tipalkami me usmer-jajte, da vas začutim globoko v sebi, da se v meni razpre vse tisto, v kar nisem verjela že toliko življenj. Naj postane vse mehko in lahno in na pernicah naj si najde svoje domovanje zvezdni sistem in izštevanje zvezd se samo od sebe izvrši in vršale bodo nove in nove lunine luči. Eno novo luno za enega mrtvega murna. In visokih trav in na pecljih prijaznih pšeničnih oči. Ko se tako razprem, ko tako vase sprejmem vse, kar se zunaj dogaja, vas zasvojim in rešim in utopim. In boste spoznali, da je skrivnost v prelevitvi kože. Menja-vali jih bomo spremenjene, žile si bomo odprli in kri drug v drugega pretakali. To je vse, kar želim povedati in zdaj se lahko spremenim v izklicevalko meseca in bom črna votla ženska, ki se potika po globočinah tega blaznega morja in valovom šepeta zaljubljene be-sede in se v čedalje ožjih krogih vrti, dokler se v nekem čudovitem trenutku ne spremeni v val, zadnjič zadrhti in spregovori skozi vodo, skozi mesec in je vsa v vsem, ker je skoraj več ni.

Ničesar nisi mogel storiti. Pot se je razpolovila. Na robovih se pre-
mikaš in to ni več pomembno. Vse se je končalo, vse se je začelo
in skoraj te več ni. Votla ženska hodi skozi tebe, na ovinkih lešcherbe
prižiga, za vratom ti sopiha pritlikavec, ki oponaša tvoje kretnje,
senca se je zavila v pled in se pred tabo v tujih zaporedjih zvija.
Na nebu se spreletajo jeleni, košute si podajajo medico, po mlečni
cesti se mladički kotalijo. Kosti okrog tebe poskakujejo, nežno se k
tvojim prsim stiskajo, pod ovratnik ti dihajo. Na frulico zaigraš, da se
umirijo, njihovo jokavo petje poslušáš in težko ti postane za hip, pa
zaigraš še glasneje in se premikate v krogih, ki se od zemlje do
neba zgrinjajo, poskušáš jim določiti smer, pa se vreščavo izmikajo.
Vseeno ti je, veš, da prideš in pravzaprav ni pomembno, kdaj bo to.
Ne mudi se ti, na leseni palici nosiš raztrgane zavese, pijano ma-
hudrajo v vetru. Kosti poplesujejo za tabo, v počenih lobanjah kres-
nice trepečejo. In ti vse dolge noči na frulico igraš.

Nastasja Filippovna

(odlomki iz strastnega ruskega romana)

Afanasij Ivanovič je stal na balkonu in globoko vdihoval. Od namanjanja v vroči vodi se mu je vrtelo. Plešasta glava je bila rdeče zaripla.

V kotu je sedela na zofi mlada ženska, oblečena v črno, tudi čez obraz ji je padala črna tančica. Pred seboj je imela na podstavku oškrbljen kozarec, napolnjen z motnim čajem. Poleg kozarca so bili beli stožci sladkorja. Z neprikrito jezo je pogledovala Afanasija Ivanoviča. Njen blede, privlačni obraz je razodeval strastno žensko naravo. Potegnila je iz ustnika in globoko pogoltnila dim. Skozi dimni oblak je postreljala z žarečimi zelenimi očmi.

»Obleči se, prasica! Ne bom te gledala nagega! Prasec! Prasec!«

Afanasij Ivanovič se je presenečeno zagledal vanjo, od samega presenečenja je prekinil s telovadanjem. Počepal je, s koleni narazen, da mu je beli ud prav malomarno visel raz stegno.

»Nastasja Filippovna, draga! Odkod ta vaš srd do moje osebe? Saj prav dobro veste, da mi to požene kri po žilah! In presenetljivo uravna prebavo. Takole: Leva! Desna! Leva! Desna!« Pavlihovsko je dvigoval zdaj levo, zdaj desno nogo, iztegnjeno predse. »Tudi vam priporočam, za vašo prebavico, prebavico, he-he!« je nerodno zaključil Afanasij Ivanovič, z očitno željo, da bi nekako pomiril nevihtno razpoloženje, ki je viselo v zraku. Lepa ženska, ki jo je tako strastno imenoval Nastasja Filippovna, je zaničljivo zmignila z rameni, si potegnila dolge bele rokavice z levece (v zraku je soparica), in se skozi prostrano okno zazrla v panoramo večernega Peterburga.

V daljavi so se zadnji žarki lovili na veličastnem kipu Kevolucije. Ogromni tramovi so se (jekleno bliskajoče) spiralasto dvigovali k vrhu kolosa.

Kakšen nezaslišan kovinski masiv, — je pomislila Nastasja Filippovna, — tako velikanski, da so v vsej Rusiji le s težavo nabrali dovolj železa, pa navkljub svoji kolosalnosti tako graciozna, dovršena, neulovljiva, lahkotna oblika! Čudovito lepo, je zaključila celo proti svoji volji, saj je bila vedno nejevoljna če jo je kakšna stvar zares prevzela.

Posamezna nadstropja znotraj spiralnega ogrodja so se mehanično in nepopisno točno obračala okrog svoje osi. Najnižje — točno v 365 dneh. Najvišje — v eni minuti. Električne črke P R A V D A v pet-

najstem nadstropju so se nestrpno zasvetile. Večeri se, je pomislila nostalgčno.

Zadnji sončni žarki so se ulovili na konicah srpa in kladiva, in — oblikujoč le še bele svetlobne točke — v istem hipu tudi že izginili. Celotno kovinsko ogrodje je pritajeno rdeče zažarelo.

Nastasja Filippovna je z očmi pretipala zatemnjeno sobo. Pred Afanasijem je želela prikriti svoje otožno razpoloženje.

»Žejna sem!«

Afanasij Ivanovič, ki si je z gibčnostjo belega ščurka natikal kose obleke, je pospešeno zagrabil z eno roko kljuko vrat, z drugo pa šop rubeljskih bankovcev. »Čez cesto skočim, v krčmo Pri belem križu, po nekaj buteljčic. Nastasja Filippovna? Draga!?!« Ob zadnji izjavi se je nekoliko poobotavljaj, pogledal v blede, hladni obraz Nastasjin, s pretirano patetiko gledališkega igralca, in že ga ni bilo več, na hodniku je zazvenelo od hitro oddaljujočih se korakov.

Nastasja Filippovna je ostala sama. Razgledala se je po temni sobi, ovešeni z znamenji moške samoljubnosti, praporci, črne pištole, fotografija nekega gostilniškega omizja, vse je pilo in hrumelo v zadržani gostilniški sobi, tu, na tej strani slike pa je temneče sankst-peterburško onebje Nastasjo Filippovno napolnjevalo s tesnobo in žalostjo. Slišala je skozi priprto okno, kako je mesto brenčalo, videla, kako se tisoče plinskih svetilk prižiga vzdolž neštetihih pitrskih bulvarjev, in se mesto odeva v svetlikajoče se koralde...

Nastasjo Filippovno je popadel nepopisen strah nerazumen, brezrazložen strah. Pogledala je v nebo. Ga bodo vsak hip zapolnile leteče mašine s svojim tesnobnim in glasnim zavijanjem, se jim bo mesto odzvalo s svojimi tisočericimi zvonovi?

Nikar, Nastasja Filippovna, nikar. Tvoja tesnoba ni utemeljena tesnoba, porojena je iz pomanjkanja vsakodnevnih, banalnih stisk, porojena je iz pretirane občutljivosti tvoje narave, raje se vdaj, Nastasja Filippovna, ozračju, duhu tega večera, sam puhast sladkor ga je in roza barva, večera, ki bo čez čas deloval kot nestvarnost, iluzija, brezčasnost, pravljličnost, vdaj se tej melanholiji sladkega večera. Prosto pot daj svoji neugnanosti, ki bi ji zlobnež rekel zlobnost, neugnanosti, ki te spravlja v brezmejno zadovoljnost, daj, prisili Afanasija Ivanoviča, da bo delal s teboj vse, kar si boš le zaželela, bodi perverzna, bodi nora, Nastasja Filippovna! In... Prižgi sveče, veliko sveč. Privoščiči si ta užitek igre plamenčkov, prižgi bolno rumeno, pa bolečo rdečo, pa še desetine, stotine svečk, vse prižgi, tisoče in tisoče sveč, veter, ki piha skozi okno, jih bo zapletel v nemirno, migotajočo ozvezdje belih lučk. In v tej svečavi, Nastasja Filippovna, bo tvoj obraz dobil tisto podobo, za katero je ustvarjen, le da manjka le še ta majhna norost, odsev svečave, norosti, ti norica. Afanasij Ivanovič ti reče, kadar je najbolj ljubeče razvnet, in to je vedno, poscanka ti moja, ah!

Sobo je napolnil vonj po vosku, žveplenkah, z elegantnimi kretnjami je, ko je sedla na divan, prijela skodelico čaja in ga spretno zlivala po sladkornem stožcu, katerega notranje plasti so se topile, v čutna, prekrasna usta.

V sobo je planil Afanasij Ivanovič.

Vina zate, Nastasja Filippovna!

Nastasja Filippovna je še vedno streljala z očmi po Afanasiju, in bila poosebljenje tistega ženskega razpoloženja, ki moškega zlahka spravi na rob obupa v nemočen bes, in — Nastasja Filippovna je znala odigrati vlogo kockice ledu.

Skrivoma je izpod dolgih trepalnic opazovala Afanasija Ivanoviča in uživala. Sedel je na robu divana, s čokato steklenico penine v roki, in zmagovalo ga je občutje užaljenosti, spričo tega, da se Nastasja Filippovna obnaša do njega tako neupravičeno okrutno — in ta občutek je rasel v njem, iz trenutka v trenutek je bil močnejši, ta otročja togotnost, kolo, ki se vrti vedno hitreje.

Toda po drugi strani sta se oba zavedala, da se le z majhno gesto naklonjenosti lahko Afanasij Ivanovič v trenutku preobrazi v ubogljivega kužka, psička z velikimi vdanimi očmi, še več, kolikor dlje bo Afanasij Ivanovič mučen z žensko neizprosnostjo, toliko bolj bujno se bo vdanost in odpuščitev razrasla v podrejanja, služabništva željni Afanasijevi naravi.

Ja! Nastasja Filippovna je bila mojstrica v ošabnosti, in kateri brezčutnej bi lahko obsojal njeno neugnano ženstvenost, kdo se ta hip ne bi opajal samo ob pogledu na njeno krvavordeče ličilo, ki barva njene ustne, ki jih, krivine slastne, poudarja in poveličuje, vijolično ličilo ki venča veličastne oboke njenih obrvi, ironično privzdignjenih, kdo se ne bi želel utapljati v temnih sencah, skrivnih potkah, ki so jih tajinstveno zarisovale dolge, dolge trepalnice, kdo bi ostal podlo hladen ob koketnem modnem okrasku — rdečem srpu in kladivu — bleščici na njenem licu?!?

Kdo ne bi vztrepetal ob misli, da tako peklensko bitje diha v ISTEM prostoru z njim, da se mu, pa čeprav na tako prezirljiv način, posveča, saj je tudi to nek način. In koga ne bi oplazili plameni strasti, ko se je Nastasja Filippovna na divanu nekoliko privzdignila in je pritajeno zabrbotalo in zapelo...?

Nastasja Filippovna je še malo pobliskala z očmi, s težkimi trepalnicami ovešene lučke so se še malo nagajivo posvetile, in v trenutku, nenadoma se je strogo obličje Nastasjino v mešanico dobrote in nagajivosti, usta so se ji oblikovala v nepremagljiv smehljaj, in Afanasij Ivanovič se je stopil kot sladkorni stožec na vročini vlažnega pregiba... Vztrepetal je in vzhičeno planil pred njene noge... Objel je škorenjce, in nogavičke prekril s poljubi in res! Ta trenutek ni bilo v njem niti sledu pohotnosti, to je bil le goreč izraz goreče ljubezni do slehernega milimetra Nastasjinega teleščka, ko je z dlanmi zdrknil pod njena krila in otipal vroče napeto tkanino spodnjih hlačk,

prekrivajočo razpoko! Dotikal se je na slepo, z nežno-krčevitimi objemi je skušal ujeti Nastasjine gibe, smehljaje, kretnje, barvo nje-nega glasu (ta pretresljivi pisk)! Tako potolaženega in pomirjenega, potešenega se je počutil! Tako lahkega!

»Tvoj pes hočm bit! Tvoj pes hočm bit!« je momljal, Nastasja Filippovna pa se je žvenketajoče zasmejala, nečloveško se je morala premagovati, da ni žvečilnega pričvrstila na Afanasijevo plešo. V njenem glasu je bil komaj zatrt prizvok posmehljivosti, toda kaj, ko je Afanasij ljubil tudi ta prizven. Presedala se je na divanu in cepetala z nožicami, slinasti poljubi so jo nehote razvneli in dražili. Mehanika! Mehanika telesa!

Nenadoma je planila pokonci, z divjim igrivim vzklikom je pre-skočila Afanasija Ivanoviča, se v slogu bolgarskih atletinj (ta vse-stranskost!), z drznim levjim skokom pognala v nasprotni kot, za-grabila blazinice in jih metala v bebasto osrečen obraz Afanasija Ivanoviča.

To ga ni presenetilo. Poznal je njo, poosebljenje muhavosti in ne-predvidljivosti! (Poznal pa je tudi drugo plat njene narave. Pre-tanjena, občutljiva struna, razpeta v duši. Tiha pomenkovanja z ne-izprosno obmolklimi kameninami, na neskončno dolgih, samotnih sprehodih po obrežju Neve — nizkotni klici nesramnih čolnarjev — trenuten preblisk in žar ukradenega hipa sladostrastja? — sprehodi, sprehodi, dokler te dež in tema ne preženeta, Nastasja.)

Afanasij je hitro zagrabil nekaj blazinic, napolnjenih s puhom, in jih v nežnem previdnem loku poslal nad Nastasjo. Togotno je za-cepetala in topotnila z nožico.

»Močnejše, Afanasij Ivanovič, močnejše!«

In kaj je Afanasiju preostalo? Otroška razposajenost ju je prevzela, perje je poletavalo iz razparanih šivov. Še nekaj čaka je Nastasja Filippovna cvilila, in kdaj pa kdaj zadovoljno vzkliknila, ko je uspeš-no zadela soigralca v glavo, ta pa jo je poskušal oponašati v zagretosti in je včasih zatleglo zacvilil (»Iiiiiii...«), včasih pa zaigrano robato pristavil: »Pa sem te!«

Vsa pregreta sta se zleknila po divanu in lovila sapo.

»Koliko je ura?«

Afanasija Ivanoviča je prestrelila neprijetna slutnja. Iz žepka telov-nika je potegnil uro na plan. Verižica je zažvenketala, votlo je počilo, ko je vzmet potisnila pokrovček, zasvetila se je številčnica. Smrtno ga je preplašila. Kaj neki si je spet izmislila... Pa tako obetaven večer... Toda Nastasja Filippovna se je le zakrohotala, s težavo je iztisnila skozi smeh:

»HA! Kuska ura! Le odkod ti ruska ura, haha! O, bogovi, le kdo še danes nosi r u s k o uro?!«

Previdno se je zasmegal še sam in se zabodeno zagledal v svojo uro, kot da bi jo odkril šele ta hip.

»Jaaa, pa res. RUSKA ura! Lej no rusko uro! Le kje za vraga...? Le odkod mi ruska ura, ha-ha! Le kje sem staknil rusko uro, ha-ha! Pomislite! Ruska ura! HA — HA — HA!«

Nastasja Filippovna je, očitno odobrovoljena ob tej neskončno duhoviti domisljici (kako duhovita je ta ženska!) dvignila svoji nožici, da je zadišalo, in v ritmu zagugala glavo Afanasija Ivanoviča sem in tja.

»Ruska ura! Ti moj bedaček...«

Nekoliko se je zresnila.

»Vina, Afanasij Ivanovič, vina!«

Afanasij Ivanovič je poskočil.

Pilo se je.

Pilo se je pogoltno, strastno. Afanasij Ivanovič, ta je pil, da se mu je zlivalo po bradi za ovratnik, Nastasja Filippovna pa je pila graziozno, ponosno, včasih se je uštela, in ji je mrzel opoj zamezel po koži. Smejala se je, ko so jo iglice vina zbadale in dražile. Njen slog pitja, izraz pivskega optimizma, kot da tudi vino magično obvlada in se ji bo po nevidnem zračnem loku zlil v željna usta, kot priden kuža priteče k nogam. Ta zanos! — — —

Očesa so se navlažila zašelestela je tkanina, prazna steklenica, ki je bila napoti, je votlo trčila ob tla.

»Ti ga bom namazala!« je šepetala Nastasja s čudno barvo v glasu.

»Psi bojo pijani!« je neprišteveno sopel Afanasij.

Petersburg je brnel, utripal v diskretnem ritmu noči. Elementi kolosa so neslišno drseli po krožnicah.

— — —

Veter se je sunkovito poganjal v okensko krilo. Ponoči se je petersburško ozračje shladilo. Zazeblo jo je in bila je prebujena. Vzravnanala se je in se oprla na komolčke — veter je prinašal nek poseben vonj, ki ga Nastasja Filippovna ni mogla razločiti, čeprav jo je vznemiril. Pripadal je nečemu lepemu, pradavnemu. Nekaj pozabljenega, lepega... Zbolelo jo je.

Soba je bila razdejana. Vsepovsod so ležale prazne buteljke, cigarni pepel je bil raztresen po prepletenih krilih, hlačkah, po debelem tepihu...

Zavzdihnila je in sedla pred ogledalo. Odgrnila si je rožnato haljo in se zagledala vase, v svoje ponosno vzravnano telo, od hladu je dobila kurjo polt, dlake so bile ponosno naježene. Še bolj se je razgalila, spustila si je haljo z ramen: pijančevanje na njej ni zapustilo nobenih sledov, koža je bila napeta in sveža, poteze so bile prožne in jasne v svoji prirojeni strogosti.

S prsti si je razčesala živordeče slapove las, osvajalka in tigrica, spretno si je napravila kitke, jih okrasila z barvitima pentljama, ustnice zaokrožila z ukradeno šminko, zadovoljno mljasknila z je-

zičkom, pobingljala z nogama, izzivalno nakremžila obraz, pokazala je osle in rekla: »Buuuu!«

Skočila je s stola, tekla do vrat, se povzpela na prste, da se je izpod kratkega krilca pokazala modrina spodnjih hlačk (Le kdaj, le kdaj?...) S težavo je obrnila ključ v ključavnici, da je škrtnilo. Planila je na hodnik in kričavo zapela tisto znano

ZABA IMA PERJE

HA — HA — HA

PIZDA JE KOSMATA

HA — HA — HA!!!

Afanasij Ivanovič se je nejevoljno obrnil v snu. Sanjalo se mu je, da je — — —

Ufa! Sverdlovsk! Čeljabinsk! Tomsk! Omsk! Leninsk! Krasnojarsk! Svijžsk!!! — Nastasja Filippovna!!! Ti utriplje v nedrjih? Ti je gorko v očeh? Ti drob stiska čudovita, neznosna bolečina?

Naj te le ščiplje v črevcih, Nastasja Filippovna, ko zaslišiš postaje svojega neskončnega izgnanstva...

Dača, nedaleč od Svijžska (samo petnajst vrst stran, toda »samo« v mirnih časih, ne pa v tem apokaliptičnem času: rdeči in beli, naskok konjenice, blisk praporja, roparski napad iz zasede...). Bilo bi običajno nedeljsko dopoldne, v katerem bi si Afanasij Ivanovič kot ponavadi oblekel svežo belo srajco, oprano z neizmerno skrbnimi rokami Nastasje Filippovne, osedlal konja in odjezdil v mesto...

V dači je prijetno dišalo po slanini, jajcih, kislih kumaricah, po vodki, v kotu nameščen ekran je prinašal plave skrivenčene obrise drsalcev na ledu. Toda!

Z oblačil mrke peterice je v kosih odpadal sneg in se topil na grobo stesanih tleh. Afanasij je v presenečenju obnemel. Komaj je zbral toliko prisebnosti, da je goste z nerodno kretnjo povedel k mizi. Togo so sedli in vljudno čakali na besedo gostitelja. Afanasij Ivanovič jih je tehtal z očmi in napeto premišljeval: treba bo previdno, besedo za besedo vleči iz njih, njihov pravi namen obiska. Oboroženi so, z očmi je oplazil po blestečem kalašnjikovu. Previdno, previdno in pametno! Sicer pa, vse se da obrniti na to ali pa na drugo stran, lahko so celo koristni, hm!

S svečano kretnjo je natakal špiritasto tekočino. Nastasja Filippovna se je urno vrtela okrog improviziranega štedilnika in može preletela z navidez malobrižnim pogledom, ki pa je le prikrival globok nemir... Že od sončnega vzhoda je živel v napetosti pričakovanja. Toda obisk teh tujih, nenapovedanih gostov je vse (VSE!) zapletel.

(Tudi tokrat se Nastasja Filippovna ni izneverila svoji navadi, znaku neuravnovešenosti: neopazno je prisluhnila vsemu, kretnjam, obnašanju. So resnični ali ne, se je spraševala, in hlastno pričakovala kakšen drobec, ki bi jih razkrinkal — bo kdo začel popevati »we are the cozacs«? Sovražila jih je, sovražila, iz dna duše, prevarante nagrusne!

Obiskovalci so vse postavili na glavo. Strelnikov bi se lahko vsak hip pojavil. Stopil bi v izbo, izžarevajoč strašno energijo, nesporno avtoriteto, vsem bi pognal led v žile, in Ivanovič, ta stari revček, ta kreatura, bi bil poražen z enim samim strelovitim pogledom. Prišel bo, si je prigovarjala, prišel bo, toda — kaj se lahko zgodi?

Še enkrat je nezbrano pogledala skozi okno, (in kako se to rado zgodi!) in prav zdaj, prav v tem TEM TRENUTKU NEZBRANOSTI je okrog križišča dvanajste in štirinajste ulice pripeljal eleganten tovorni avto, njegov pokroman sprednji del je zmagoslavno odbijal sončne žarke. Na njegovih stranicah so se bleščale rdeče, vrhunsko dizajnirane črke: COBTPAHCABTO. Spoznala ga je, prepoznala je njegove nezgrešljive obrise v kabini, ta povešena ramena, ta močni vrat, ta podolgovata glava! Za hip se ji je zazdelo, da ji mož v kabini, Strelnikov, prešerno maha.

Afanasij Ivanovič je še vedno s tresočo roko natakal pijačo. Z zaigrano zadrego se je odhrknil. Gostje so se odhrknili v zboru, vljudno in glasno! Dober znak, si je rekel.

»Malo bomo prigriznili, kajneda,« je rekel, »nekaj civilizatoričnih navad moramo ohraniti tudi v tem viharnem času!« Nastasja Filippovna se je spačila od gnusa. Ta prazni bobneči ton, ta nedonošenček peterburških salonov, je besno pomislila. Afanasij Ivanovič pa je opazoval posledico svojih besed, toda noben brk ni vztrepetal, nobeno oko se ni zaiskrilo. (Kje neki imajo oznake pripadnosti, vruga, da bi človek vsaj vedel, na katero struno naj zabrenka, je besno zarentačil sam pri sebi.) Sladkobno je povzel:

»Jajce je samo eno, ker se je Nastasja slabo počutila ta teden. Sicer pa dobro nese!«

»Oproščenja prosim,« je z zaigrano koketnostjo in prisrčnostjo zaklicala izza kadečih se loncev. Pokazala jim je svoje fosforično obličje in jim podelila filmski nasmeh. To je v hipu spremenilo ozračje, moške so se zadovoljno zganili (že je bilo slišati brezhiben tek prihajajočega vozila) — — —

Prispevki k obči zgodovini sveta

(Maturitetni izdelek)

Genadij — **Genja** — se je rodil leta 622 po begu Mikija Muhe s planeta Muke na Medeno zvezdo, siromašnemu kmetavzu na Mlečni poti (kjer je kasneje tudi ustanovil slovito **UNRA** ali Kmečko Zvezo). Bil je čevljar po izvoru, strasten nogometaš po rodu, po poklicu pa bosanec. Pred tem zgodovine ni bilo, ali pa le izjemoma. Položaj je bil nevzdržen. Sončnemu imperiju svetov (v nadaljnjem besedilu: **SIS**) je vladal Pendrik VIII., trinog, kateremu tretja noga sploh ni bila za hojo in ki je imel zato poleg zakonite kraljice še šest podtalnih. Namesto nohtov je nosil kremplje in pod njim vse črno, bil je zverinski krvolok, bril se je izključno pod pajzko in ni si umival vratu. Pendrik VIII. je znan po tem, da je bil sin ne Pendrika VII., temveč nekega Phileasa Fogga, kateri ga je spočel s princezo polboginjo Evropo (nag je švigal po ulicah Siroguze, vnebovpijoč: **EVROPA! EVRŌPA!**, ona pa je imela tako mehak trebuh, da ga je bilo moč otipati šele po spočetju in je Fogg zategadelj dobil pettedenski — tj. 80 dni — izlet z balonom). Tiranova uradna soproga Milica (tudi Malica in Lizopeta I. imenovana) se je v letopise zapisala s tem, da je na spalno srajco z rdečo nitjo natvezla **TO POČNEM SAMO ZA DRŽAVO**. Samodržec je imel, ko se je pod noč prikradal v njene sobane, navado reči nekaj, kar se je na skrivnosten način jako razvedelo: namreč, **DRŽAVA, TO SEM JAZ**. Razklical se je za **Sonce**, za **Nepremagljivega**, za — kot rečeno — **Državo**, za **Božjega namestnika** ali **šibo** (in se zato odrekel cerkvenemu glavarju, pa se na stare dni v Kanasti spet pobotal ž njim), se učil ladjedelništva na Zauralju, vzpostavil svoj zakonik — ki mu zavoljo krvopijnosti pravimo tudi Drakulski, poglobil galaktični imperij (**SIS**), naravnal in usmeril šolstvo, uvedel poljedelsko reformo in nazval ministra Gre-gorja za Gre-dola; odtlej je Gregorjev ugled lezel samo še navzdol. Pendrik je neomajno kopičil palače, zlate kočije in jadrnice, vesoljske gliserje, čevlje (posebno soproga Milica) in značke **Gasil-skega društva Vrhovci**, vdajal se je sladkim pregreham šibečega se omizja in natlačene postelje, bil je nor na TV in šnops, noge so mu smrdele kot mrcini in sploh je bil ideološko nadvse neprimeren. Kaplja, ki je prepolnila morje, pa je bila njegova hecna zapoved, naj si vsak podložnik izkoplje eno oko (katero in na kakšen način, je smel

vsakdo določiti sam). Nekje iz Jeruzalemskih goric so se tedaj začeli prvi slabotni odmevi novega odrešiteljskega učenja mladega Genje, neka od daljav pokvečena gesla kot »Liliput Liliputancem« in »Gospa Bombatur, pozabili ste modrc«. Šlo je pravzaprav za časom prirejene nauke zelo starodavnega modrijana Kung Fu Ceja, iznajditelja kung fuja, kateri je postavil temelje Lao Ce Tungu in uvedel vsakoletni pet milijard dvesto šestindvajset milijonov tristo petinosemdeset tisoč dvesto šestinsedemdesetkilometrski marš, imenovan Marš v p... Ta šibki plamenček pa je prevrat na nos zrasel v pravcato revolucijo in pod Genjovim krmilom in klicem »Geniji vseh svetov, obrišite se!« je Vesoljni antifašistični Genadijev in narodni aufbiks (nadalje: **VAGINA**) preplaval ozvezdja. Izročila Rezusovega križanja, Gobčevega kronanja in zapustki izumrle civilizacije takoimenovanih »Slovenjerj srednje dobe« so se zlili v eno samo hlepečo zahtevo po svobodi, enakosti, bratstvu in sladkih koreninicah. Boji so se s spremenljivo srečo (**prazna vreča je opoteča**) obračali več let. Cesarjev vojskovodja Mene pa je kmalu uvidel, da mu bo trda predla in je v odločilni bitki pri Brezimenskem jezeru ročno nabrusil pete. Pendrik si je ob tej novici pričel puliti lase in njegove obupane besede so za venomer ostale vklesane v ocean zgodovine: »Mene, Mene, kam si stekel! Vrni mi moje legije!«. Iz breznadja ga je rešil zaničevani Gregor, ki je oblekel samozvanca v znanstvenika, Milico pa v kifelj — to sta bili tedanje čase posvečeni in nedotakljivi vrsti — in tako maskirano zakrinkana sta jo pičila na jug, proti Severnici. A jezik pravice je dolg. Nek krčmar ju je odcinkal, ko je spoznal Pendrika na plakatu za Kako koló. Revolucionarna institucija tolovajev (**RIT**) ga je s kraljico vred prijela in nemudoma ubila. Utegnil je samo dahnuti »Oprosti mi pape«. Zatem je moral v roku največ treh let naglo iznarekovati oporoko, nakar ga je **RIT** brezvoljnega in mrtvega predala osrednjemu organu **VAGINE**. Ta pa je še vse trše zmeščala, da so ohlapnili kot počen balonček; mlahavi Pendrik je bil daleč premehak zanjo. **Kurilni anti-fašistični center** ga je sodil in obsodil v poldrugi minuti. Smel je izbirati med a) razčetverjenjem, obglavljenjem, električnim prestolom in dosmrtno robijo ali b) tremi tedni študentske hrane. Izbral je a).

Na mah so razglasili, da je bivši **Mučitelj naroda** usmrčen in si narod lahko oddahne. Ko na razglas ni bilo slišati preveč nasprotujočih odmevov monarhistov, so novico zanikali in oklicali, kdaj bo resnična usmrtitev. Nanjo je ljudstvo privrelo z vseh kotov in krajev; častno mesto je seveda pripadlo Genju. Tri dni in tri noči se je vršilo javno rajanje in žretje in petje in pitje, naposled pa je prišel višek slavlja. Kot predjed so na sramotni oder postavili ponosno kraljico. Ravno-dušno je pripomnila: »Krvnik je na moč izkušen, sicer pa je moj vrat sila tanek.« Tolikšna hrabrost je presunila množstvo in rabelj jo je moral pustiti pri življenju: le na desno ritnico so ji z žarečim pečatom vtisnili žig **RITI**. Tako bo vsak, kakor hitro ji bo zapičil v zadnjico

oko, vedel, s kom ima opraviti. Zgodovinopisec Molčeči o tem takole piše: »Dasi je reakcionarna, ošabna in umazano nazadnjaška, je ni, pri moji veri, bolj okroglolične in belopolte zadnjice od kraljevske zadnjice.«

Ko je bila nenavadna predjed tako prebavljena so na smrtišče privleli Pendrika samega. Ta pa se zlepa ni dal. Niti trohice kraljevskega dostojanstva ni pokazal — upiral se je z vsemi štirimi, tolkel je okoli sebe kakor mlin na veter in se drl na vse grlo: »Po meni potop! Jao, majka, balalajka...! Čuvajte mi kraljevino, spet bo izpadla iz lige!« — in tu je prav nekraljevsko zakvantal, potem pa so ga prijeli, mu slekli srajco, ga potisnili na kolena in že se je njegova buča veselo kotalila po zveneči hrastovini. »Tudi ti, sin Kajn!« je glava žlobudrala, a že je ni več nihče poslušal: kotaleča se lobanja je bila kakor znamenje, da je revolucija zmagala in dokončno prevladala. Genja je ob izdatni podpori kmetavzarstva in bančnikov preselil vesoljno prestolnico iz A v daleč primernejši B. Klicati so ga začeli **Prijatelj naroda, Sluga države, Svetli, Nezmotljivi in Veliki brat**. »Ljudstvo, to sem jaz,« je rekel in odtlej so bili užitki in zabava za ljudstvo z zakonom predpisani. Ukinil je vero, a pustil cerkev (**religija je derivat morfija**), uvedel je milejši, človečnejši zakonik (obglavljalo se je še edino za verbalne delikte zoper **VAGINO** in **DRŽAVO**, ne za umore in druge prekrške), širil je meje mladega imperija, vzpostavil je obnovo in agrarno reformo, porušil je zastarele palače, spomenike, muzeje, opere in galerije ter dal postaviti nove, sodobnejše, prostornejše, trdnejše in moralno neoporečne. Kajpak jih je bilo treba tudi s čim napolniti; zato je pospešil tudi umetniško dejavnost in jo avtomatiziral. Poprejšnje piramide v Egiptu so bile v primerjavi z Genjovo piramido, kot je imel lepo navado reči, **pravo sranje**, in, kar je še pomembnejše — njegove umetniške tovarne so jih mogle narediti in postaviti na poljubni kraj v vesolju v pičlih desetih dneh. Dal je tudi odločen sunek industrijski revoluciji, ki je bila le logični sosledek družbene, seveda pa je bil primoran nekoliko poskrbeti tudi zase, saj bi slabo preskrbljen le stežka vodil tako orjaško in vsestransko tvorbo, kot je bila **DRŽAVA**. Zbral je nekaj malega posesti, graščin in palač, dve ali tri osončja je vzel v zasebne roke, omislil si je par zlatih kočij, sicer pa je bil nadvse skromen. Tudi ljudstvo je bilo z njim jako zadovoljno in edina ovira popolnemu raju na svetu je bil, po besedah Genadijevega namestnika Sakiba Sakića (dalje: **SS**), ubežni minister Gredol (ki je spet privzel svoj prvotni naziv Gregor). Kakor hitro je pricurljala **SS**-ju na uho novica, da se Gregor skriva nekje v Andromedini meglenici med Afganistanom in Kokodakistanom, je svetoval Genju, naj požene celotno Andromedo v zrak. Genja je bil razpet med dvome. Bilo mu je, kot bi ga tiščalo prdniti (dasi on kajpa ni prdel), pa bi se bal, da se bo usral. Kot vemo, se take zadrege končajo bodisi s frustracijo, bodisi z nemim, zahrbtnim, a tolikanj bolj morilskim prdcem. Kdo si more predstavljati, kaj bi bilo danes z Andro-

medo ko bi na čelu **PIZDE** ne bil tako rahločuten in moder človek — pa kaj pravim človek, nadčlovek, domala nečlovek! — kot je bil plemeniti Genadij! Svoje enote je zadržal ravno še pravi hip, da je predenj dospel Gregorjev sel (le-ta jih je poslal že ducat, a slednjč se je edini prekopal skozi **SS**-jeve zasede). Gregor je sporočal, da poziva Genadija na pregovore. Genadij je v odvrčilo pozval Gregorja na čevapčiče. Da se jima ne bi preveč rigalo, sta se sestala v Rigi ter tam dognala, da je Gregorju pred očmi samo en cilj: da množice ne nasrkajo. To pa je bila nepremagljiva ovira za vsakršen dogovor. Bil je prepričan — vidi ti utopista! — da **DRŽAVA** oz. oblast vobče ni pomembna kolikor piškav oreh in da bi ljudstvo, vse dokler mu gre dobro, moglo živeti celo brez oblasti in — pomislite! — celo brez Genadija! Človeštvo je mislilo drugače in njegovo mnenje ga je potemtakem stalo glave. Res pa se je čez leta izkazalo, da je ta idealist še za časa Pendrika v več priložnostih deloval skrivoma na strani **PIČKE**, zoper cesarja, le da bi ljudstvu prihranil krvavo desetkanje ali druge težave. Izvedeli smo tudi, da ni v Andromedi nikoli bil, pa jo je vendar rešil pred pokolom, za kar se mu je ta oddolžila tako, da mu je ponudila grob za večnost. Po zanimivem naključju je čisto blizu končal svoje dni tudi njegov najhujši nasprotnik **SS**. Na dan je namreč prišlo, da je ta skušal uprizoriti pokol v Andromedi zgolj zato, da bi ljudje osovražili Genadija. Modri vodja ga je izgnal na Andromedo, kjer svoj živi dan tolče kamenje.

Pa tudi Genju so bile ure štete. Kar je imel postoriti, je postoril, in zanj ni bilo več časa. Mlade, sveže sile so rinile na plan: nova **Mednarodna Anti Fašistična In Jestvinska Akcija, Politika Uporabe Javne Sile, Internacionala Inkvizicije** in druge novodobne doktrine so pričele dobijati veljavo, Genadija je pohodil čas: metek je bil hitrejši. Vendar je umrl z nasmeškom na ustih, prepričan, da je svoje poslanstvo dobro izvedel in je ljudem prinesel srečo. Še ustreljen, ležeč v avtu, je nekaj šepetal; kaj, se ne ve, ker še ni potekel 40-letni rok arhivske nedotaknjenosti.

Na koncu, preden navedem podatke, ki naj bodo v dokazilo, da sem se učil — čeprav se ne morem z gotovostjo spomniti, kam katere besede pripadajo — naj zapišem še besede, za katere natanko vem, čigave so. Izgovoril jih je namreč moj ded Paraboncij ob novosti, da je zmaga naša: »Imam čuden občutek, da so nas spet nategnili.«

Seznam citatov:

Orto meta para
Veni vidi vic
Cuzi muzi popek špric
Coca cola prava je parola
Narod si bo pipco vžigal sam,
tako da sam bo odgovarjal za požar

Jugo-American Way of Life (JAWOL)

Banzai v planinski raj!

Bolje sedemkrat s Smrduljčico,

kot enkrat s sedmimi škrti

Slovenija moja debela

1986

Sled v krvi

Spoznal sem ga, ko sem kupoval parfum za prijateljico, s katero sem bil zmenjen zvečer. Hodil je za mlajšo žensko, ki je izbirala pravi odtenek ličila za ustnice. To je bila, kot sem zvedel kasneje, njegova žena. Takrat pa sem kljub njegovi živčnosti (ta bi navsezadnje lahko pomenila, da noče, da ga kdo vidi s priložnostno ljubico) mislil, da ni njegova žena, saj je bila precej mlajša kot on. Nenehno se je približevala in odmikala ogledalu in primerjala različne barvne odtenke na svojih ustnicah. On je hodil korak dva za njo in izmenično gledal od zadaj v rahlo navite lase ali pa v njen obraz v ogledalu. Če ga je pogledala čez ramo, je ritensko stopil nekaj korakov nazaj, se začel praskati za ušesi in sploh kazati razpoznavne znake zmedenosti, ki je značilna za profesorje ali zamišljene ljudi.

Ravno ko sem s svojim parfumom (po pravici povedano tako dragim, da ga taki ženski pravzaprav ne bi smel kupiti) odhajal iz prodajalne, sem za seboj zaslišal živčne, raztrgane glasne besede moškega, ki je izgubil potrpljenje. Ozrl sem se nazaj in videl, kako tisti moški z živčno razpotegnjenim obrazom jemlje ženski (videti bi jo morali, kako mirno je dovoljevala to njegovo neotesanost) iz rok šminko. Smehljala se mu je, njegovo vedenje ob tem pa je bilo temu tako nasprotno, da sem se ustrašil zanjo. Približal sem se jima in potem so se zgodile stvari, ki jih nisem pričakoval. Mož (kasneje sem zvedel, da mu je ime Anton) me je pogledal približno takole: Kaj pa ti tukaj? Rekel ni nič, nekaj trenutkov je zrl vame in verjetno mislil, da bom popustil njegovemu pogledu in odšel. Ko je videl, da iz tega ne bo nič, je prijel svojo žensko (njenega imena ne bom pozabil) za rokav (nič se mu ni upirala, to je bilo popolnoma neskladno z njegovo razburjenostjo) in jo hotel odvreči iz trgovine. Ko sta šla mimo mene, sem ga prijel za roko. Na silo jo je hotel izvleči iz mojega prijema, ne da bi se sploh ozrl vame. Narahlo je škrtnilo v njegovem komolčnem sklepu in ustavil se je. Pogledal me je s pogledom, ki bi prisilil k vdaji tudi hrabrejšega od mene. Jaz sem ga poskusil gledati prijazno. Celo nasmehnil sem se mu. Za trenutek sem se ozrl v njegovo žensko (na verižici sem videl na zlati ploščici vgravirano njeno ime). Vrnila mi je nasmeh namesto svojega moža, nasmeh, ki je v meni razblinil strah pred njenim surovežem. Opogumil sem se, položil drugo roko surovežu na ramo in mu rekel: »Prosim, ne jezite se, počakajte

pred trgovino in dovolite, da jaz kupim šminko za vašo gospo.« Po teh besedah je Anton naredil nekaj, česar kljub vsemu nisem pričakoval in kar naju je (tako in drugače) zbližalo. Udaril me je po obrazu in ko sem se spet zavedel (očitno je preteklo vmes kar nekaj časa), sem s povsem krvavo belo srajco, ki je bila komaj še kje bela, sedel na stolu za prodajnim pultom. S težavo sem dvignil glavo in skozi megleno zaveso, ki se je vgnezdila nekje na pol poti med mojimi očmi in možgani, pogledal proti ženski, ki mi je, če sem prav videl, s čipkastim robcem močila čelo. Ko sem za njenim vratom videl zlato ploščico, sem vedel, da je to Miriam. Prijelo me je, da bi z glavo udaril v rob prodajnega pulta in ji s tem podaljšal opravilo, sebi pa (čeprav v nezavesti) ta majhen telesni stik z njo. Ko sem to hotel res narediti, mi v polzavestnem stanju ni uspelo, kasneje pa sem prišel toliko k sebi, da na kaj takega nisem več pomislil.

Anton je mirno opazoval, kako se roke njegove ženske mažejo z mojo krvjo. Vedel se je, kot da se njega to nič ne tiče, in v nasprotju z njegovo prejšnjo živčnostjo se mu zdaj ni nikamor več mudilo. Ko je ocenil, da sem v stanju, v katerem bi z njuno pomočjo le lahko zapustil prodajalno, se je približal in me brezbrizno vprašal, ali sem za to. Položaj, v katerem sem se znašel, mi ni dopuščal kaj dosti drugih možnosti, zato sem prav vljudno (čeprav moja vljudnost do Antona pravzaprav ni ustrezala teku dogodkov) zamrmral prosim, prosim. Miriam in Anton sta me na obeh straneh podprla in me skoraj odnesla iz prodajalne. Zunaj sem se hotel narediti junaka, češ bom že sam prišel do svojega avtomobila. Še preden sta me spustila, pa se mi je rignilo in začel sem bruhati. Potem sta me seveda še močneje podprla. Bilo je popolnoma jasno: poleg razbitega obraza imam tudi pretres možganov.

Z njunim avtomobilom smo se odpeljali na urgenco in spisek poškodb je bil takle: izpahnjena čeljust, dva zoba manj, razklani ustnici (šest šivov na spodnji in trije na zgornji ustnici), pretres možganov in delna izguba spomina. Kot vzrok za nesrečo sem navedel pretep po nogometni tekmi, kar se športnemu novinarju pač kdaj lahko pripeti.

Iz bolnice smo se odpeljali iskat moj avto. Vanj je sedel Anton, midva z Miriam pa sva do doma vozila spredaj v njenem avtu. Na njenih belih čipkastih nogavicah sem opazil krvav madež, ki je bil pravzaprav moj: to sem ji rekel in zasmejala se je. Med njenim smehom sem ji na tisto mesto položil roko in več kot to, da se je nehala smejati, mi je povedal rahli gib, s katerim je neznatno razširila noge.

Ko sta me pospremila po stopnicah v prvo nadstropje hiše, v kateri stanujem, sem ju povabil na kavo. Skušala sta se izgovoriti, češ da nočeta motiti moje žene in otrok, vendar je bil izgovor neprimeren, saj pač nikoli nisem imel žene, le enega nezakonskega otroka, za katerega pa komaj vem, kje približno v tujini živi s tisto žensko. Tako sta bila zaradi lastne nespretnosti prisiljena sprejeti povabilo. Medtem

ko je Miriam kuhala kavo, sem zaspal, še preden sem utegnil Antonu povedati, naj si ne dela skrbi s premišljevanjem o tem, kako me je zdelal, saj se pač zgodi, da kdaj kdo koga tako zdeli (ko sem kasneje Antona поблиže spoznal, mi je bilo jasno, da ga takrat ni kaj dosti skrbelo zame, saj je o takih stvareh mislil na povsem svoj način).

Sanjal sem dvoje: kako spim z Miriam (ležal sem pod njo in zlata ploščica z njenim imenom me je udarjala po nosu) in kako se z Miriam voziva z gondolo po Benetkah in odpirava jogurt, na katerem piše Anton (v njem je bila kri in to sva z velikim užitekoma jedla).

Zjutraj me je zbudilo zvonjenje telefona. Nagonsko sem stegnil roko proti mizi pri posteljnem vzglavju vendar sem udaril ob steno. Oprl sem se na komolce in potreboval kar nekaj časa, da sem spoznal svojo sobo in posteljo, na kateri sem ležal drugače kot običajno, z glavo pri vznožju. Pri mojih nogah je stala Miriam in mi s pomirjujočim gibom roke, češ bom že jaz, smehljaje se voščila dobro jutro. Vzdignila je slušalko, jo nekaj časa držala ob ušesu, dejala: »Takoaj Vam ga dam,« in mi prinesla telefon. Prijel sem slušalko in slišal, da jo je tisti na drugi strani odložil. Odložil sem tudi jaz.

»Neka tvoja prijateljica je bila,« mi je povedala Miriam. Megleno sem se spomnil imena gostilne, kjer naj bi bil prejšnji večer zmenjen s prijateljico (še danes pravzaprav ne vem, s katero). Verjetno je klicala najprej v službo, saj je bila ura že okrog devete, in potem domov, kjer je pač po naključju, v katerega sem bil brez kakšne posebne krivde vpleten, govorila z Miriam. Ženska zamera je včasih brez kakršnekoli stvarne podlage.

Z Miriam pa je bilo takole. Ko sem prejšnji večer tako nenadoma zaspal, sta se z Antonom ustrašila, da ne bi ponoči še enkrat bruhal in se zadušil, zato se je šla Miriam najprej domov umiti in preobleči, in ko je prišla nazaj, je Anton odšel domov k njunim trem otrokom. Miriam je bedela skoraj vso noč, proti jutru je zaspala in se kot jaz zbudila šele ob zvonjenju telefona.

Ko si je ravnala pomečkano krilo, sem v dopoldanski svetlobi, ki je pršela skozi okno, videl, kakor krepke prsi pravzaprav ima. Popadla me je tako nenadna zadrega (Mirjam je to opazila), da nisem mogel pogoltniti sline. Obrnila se je k meni in me gledala, kot da ne bi nič opazila, čeprav se mi je zdelo, da bo vzela mojo glavo med svoje prsi. Nisem mogel umakniti pogleda iz njenih bližajočih se prsi, z njimi v očeh sem položil glavo na blazino in spet zaspal.

Naslednje dni sta me Miriam in Anton pogosto obiskovala. V službi sem dobil bolniški dopust in obetal se je celo, da bom dobil nadomestilo za poškodbo ob delu, saj sem dan po zapletu z Antonom videl v časopisu zapisano svoje ime pod komentarjem o nogometni tekmi. Tako se je moja navedba v bolnišnici po naključju spremenila v možno.

Miriam mi je pripravljala hrano, ki sem jo prve dni zaradi poškodovane čeljusti lahko le srkal, z Antonom pa sva se zapletala (vsaj

zame) kar pretežke filozofske pogovore. Ne vem, koliko so se Antonovi nazori ujemali z njegovimi poklicnimi dognanji (Anton je bil fizik in dve leti je študiral celo v Ameriki). Bil je sicer prepričan o pravilnosti svoje teorije, meni pa se je le zdela malce preveč mistična in v prevelikem nasprotju z zdravim razumom. Anton je namreč trdil, da se vse stvari, ki se dogajajo v svetu, dogajajo pravzaprav v krvi; in obratno. To si je razlagal nekako tako, da je vsaka človeška kri zrcalna podoba celega vesolja in da celo dimenzije v krvi odgovarjajo tistim v vesolju; je pa seveda treba gledati z duhovnimi očmi, je menil Anton. Te abstrakcije so mi bile popolnoma tuje in fizično so se mi zdeli Antonovi nazori popolnoma nemogoči, saj je recimo trdil, da v krvi vsakega človeka živi tisti Onan, ki je naokrog trosil svoja semena, da po njej hodi Tantal in prišepetava na ušesa mimoidočih (tudi mi smo v svoji krvi mimoidoči, je rad govoril Anton) skrivnosti bogov da Mefisto po ulicah naše krvi razbija luči in podobno. Karkoli je govoril, s telesnimi, pa tudi z duhovnimi očmi sem vseskozi opazoval Miriam in mislil na to, kako pošiljam svoja semena v njeno kri.

Tri tedne po zapletu z Antonom sem spet začel hoditi v službo. Očitno se je v meni nekaj spremenilo, saj so me sodelavci z obžalovanjem v glasu trepljali po ramenih in mi svetovali, naj svoje filozofiranje, ki nikamor ne pelje, zamenjam z zdravim vulgarnim humorjem, po katerem sem prej slovel. Meni se sicer ni zdelo, da bi se bil kaj spremenil, vendar je bilo to precej možno, saj sta mi Anton in Miriam počasi prihajala v kri. Večino prostega časa sem preživel z njima in Anton mi je začel posojati knjige. Najprej sem jih bral zato, da sem obdržal stik z Antonom, ki je bil odskočna deska za (na) Miriam. Kasneje so me začele njegove knjige zares zanimati, a še vedno neprimerno manj, kot me je zanimala Miriam. Moje zanimanje za ideje o povezanosti krvi in vesolja je naraslo do te mere, da sem Antonu celo predlagal, naj o njih posnameva video-film. Bil je navdušen nad menoj in mojo idejo in res sva posnela precej zabaven (vsaj zame) in po pravici povedano nič kaj prepričljiv film, ki se je začel s trikom, kakršnega se je svoje dni v Piemontu naučil od rokohitrcев tudi don Bosko. Glavni igralec v najinem filmu (Anton) je sredi Blejskega jezera, med tem ko je lovil ravnotežje v čolnu, spreminjal mleko v kri. Čoln sredi jezera naj bi pomenil začetek nove, tokrat zares resnične religije, in Anton je v to verjel mnogo bolj kot jaz, ki sem se vseskozi bal in s svojim pokvarjenim delom tudi upal, da bo neplavalac Anton padel v vodo.

Po dveh mesecih zadrževanja se je zgodilo, kar se je moralo zgoditi. Medtem ko se je Anton kopal v kopalnici in otrok ni bilo doma, (vedno so bili ali v celodnevni šoli ali v glasbeni ali pri starših — komaj sem jih poznal), me je Miriam potegnila k sebi ob kuhinjski pult in še preden sem se naslonil nanjo, sem ji vzdignil krilo, pod katerim ni imela spodnjic. Tako se je začelo zares. Po tistem sva

izkoristila vsako priložnost in najina ljubezen, v kateri je bilo tudi nekaj duhovnega (kar pa je meni, kadar sem naslonil trebuh na njeno hladno zadnjico, vselej izpuhtelo), je postala tako strastna, da se ni mogla dobro končati.

»Če je celo telo spolni organ,« je govorila Miriam, »lahko od tega umreš.«

Takole je bilo.

Tistega dne je hotel Anton peljati ženo in otroke k svojim staršem na drugi konec mesta. Miriam je hlinila bolezen, zato je ostala doma in me takoj, ko se je Anton odpeljal z otroki, poklicala. Kmalu sem bil pri njej. Odprla mi je v prozorni temni spalni srajci, pod katero je imela belo čipkasto perilo. Vzdignil sem jo v naročje, z nogo zaprl vrata in jo odnesel proti postelji. Ko sem jo slekel in se ulegel nanjo, me je tako močno ugriznila v ustnico, da je na zlato ploščico z njenim imenom padla kaplja krvi. Zasmejala sva se in prevrnila v postelji, tako, da je ležala na meni in me je ona ljubila, tista njena ploščica pa me je kot takrat v sanjah tolkla po zobeh. Tik pred vrhuncem pa je v sobo planil Anton (verjetno je spet pozabil doma zdravilo proti astmi), izbuljil oči in drugič, odkar sem ga poznal, znorel prehitro. S stene je vzel mačeto, ki mu jo je nekoč prinesel neki fizik iz Buenos Airesa, planil k postelji in jo zasadil Miriam (ležala je na meni in se tresla od orgazma) v hrbet. Naslednji trenutek sem začutil rezilo, ki je počasi drselo skozi moj trebuh. Poslal sem zadnja semena v Miriam in v njenem objemu tako mirno umrl, kot da bi bil že neštetokrat prej.

Potem sem se znašel nekje popolnoma drugje. Onan je tekel naokrog in trosil svoja semena, Tantal mi je prišepnil na uho neko zares nezasišano božjo skrivnost, Mefisto pa je razbil svetilko, pod katero sva ležala z Miriam. Ona se je naslonila na mojo ramo in s prstom pokazala proti mostu. Na njem je stal neki mulec in metal najino obleko v reko, ki je tekla proti rdečemu obzorju.

FRANCOSKI ESPRIT POSTMODERNE

Postmoderna epoha se v osemdesetih letih dokončno vzpostavi kot posebno kulturno-zgodovinsko obdobje, ki ga je treba nujno ločiti od postmodernizma kot umetniške ali literarne smeri. Francoski pisci so pobudo, prihajajočo iz registra ameriške metafikcijske proze in njenih teoretikov (Ihab Hassan, Leslie Fiedler, Gerald Graff, Charles Newman, itd.) prevzeli in jo razvili v splošno teorijo postmoderne dobe.

Pisci, katerih eseje objavljamo, se ukvarjajo z različnimi vidiki tega fenomena, hkrati pa ne pišejo v varnem zavetju kakšnega od »velikih očetov« ali teoretske šole. Vendar zato niso njihovi miselni tokovi nič manj vznemirljivi, ravno nasprotno. Izbor seveda še zdaleč ni reprezentativen, je pa eksemplaričen. **Problemi-Literatura** bojo z objavljanjem esejev o postmoderni še nadaljevali, zato odpirajo tudi posebno rubriko »Postmoderni dokumenti«.

Guy Scarpetta

Program knjige *O nečistem*

Konec obdobja avantgard

Preprosta ugotovitev, za začetek: že kakih deset let beležimo na polju umetnosti in literature fazo sprememb, ki bi jo lahko označili kot smrt avantgard.

Drugače rečeno, nekaj, kar se je pojavilo s futurizmom (ruskim in italijanskim), kar se je razvilo in razraslo z dadaizmom, nadrealizmom, in kar je našlo svoj skrajni podaljšek v nekaterih literarnih in umetnostnih gibanjih v letih 1960—1970, se je zdaj sesulo pred našimi očmi. Kako označiti avantgardo? Kako določiti, onkraj posebnosti gibanj, ki

jih združujemo pod tem imenom (posebnosti, ki bi zahtevale različnovalne, detajlirane analize), glavne osi te avantgardistične ideologije, znotraj katere se je skušal umestiti dovršen del moderne umetnosti? Zelo shematično, morda z nekaj osnovnimi načeli: kot prvo, zahteva po evolucionizmu, veliki mit o Napredku v Umetnosti, po katerem je moralo vsako novo delo, vsako novo gibanje »preseči« tisto, kar je bilo pred njim; tudi zahteva po oblikovnem formalizmu — zgodovina moderne kulture je bila razumljena kot vrsta prelomov nakopičenih prekinitev, bolj in bolj radikalnih (vsakič so hoteli »iti še dlje«); posledica prejšnjih je bil zahteva po uresničitvi *tabule rase* v odnosu do tradicij (prava strast do amnezije, do ponovnega začetka iz nič, kot da bi bilo najvažnejše »odkloniti pravadno«); končno zahteva, ki je postavila kot nujno podreditev umetniškega doživljaja kolektivni strategiji (obdobje »izmov«, zbiranj v skupnosti, manifestov, parol) in v številnih primerih celo vključevala obvezen spoj med »umetniškimi revolucijami« ter »politično ali ideološko revolucijo« — nedvomno smo zdaj prepričani, da to, kar je vezalo italijanski futurizem s fašizmom, ruski futurizem z boljševizmom, nadrealizem z revolucionarno utopijo (znana enakost med Rimbaudovim »spremeniti življenje« in Marxovim »preoblikovati svet«) in nekatere avantgarde z maoistično mitologijo, ni imelo, kljub nesporazumom in protislovjem, ki jih je povzročala taka povezava, nič umetnega; nasprotno, šlo je za eno bistvenih dimenzij teh gibanj (recimo: njihov način, kako vstopiti v Veliko Moderno Religijo).

Ugasnitev

To obdobje, obdobje avantgard, se torej zdi končano. Nedvomno iz razlogov, ki so hkrati zunaj in znotraj strogo estetskega polja. Najprej zunanji vzroki, ki so najbolj očitni: propad velikih radikalnih ali revolucionarnih utopij je lahko zgolj potegnil za sabo te umetniške avantgarde, ki so v glavnem z njimi delile logiko in vrednote. Ni pa treba podcenjevati tudi notranjih vzrokov: na primer, ko estetika radikalizacije privede v slikarstvu do uspeha belih monohromov (minimal art); v glasbi do širjenja enostavnega čistega hrupa ali »delov tišine« (John Cage); v poeziji do fetišizacije dveh ali treh besed, razmetanih po papirju (bistvo sporočila je prisotno v »belinah«); do skrčenja filmske umetnosti na nekaj ur trajajoči fiksni plan neke newyorške zgradbe (Warhol) ali na preprosto neskončno krožno gibanje kamere (Osrednja pokrajina Michaela Snova); po vsem tem je jasno, da se ne da »iti še dlje«; s ponavljanjem radikalizacije — slepa ulica, ugasnitev. Zdi se, da končna usmeritev avantgard v to vrsto avtodestrukcije ustreza tudi njihovi lastni logiki, prignani do konca.

Skušnja nazadovanja

Konec avantgardizma je bil lahko sprva spontano občuten kot osvoboditev: po razdobju prepovedi, tabujev, askeze, je bilo treba znova najti smisel igre, užitka, iztrgati se psevdo-teoretskim zastražitvam; nobene »linije«, temveč odkloni, sunki, nomadsko gibanje, heterogeno, rizomi, tisoč možnosti; nič več evolucionistične obsedenosti, tesnobe pred domnevnimi nujnostmi »smisla zgodovine«, nobenih trzljajev ob »prelomih«, temveč trdna prostost: svobodno sprejeti svoj okus, vzeti svoje, kjer se nahaja — vštevi v tistem, kar so avantgarde, ujetnice svojega dogmatizma, prezirale ali ne priznavale. In vendar je treba ob opazovanju te nove faze, menda osvobojene terorja, ki je vladal poprej, priznati, da ne ustvarja posebnega občutka o čisti osvoboditvi; pojavi se celo občutek, da bi se ta proglašena osvoboditev lahko prav paradoksalno ujemala z določeno krizo ustvarjanja, sublimacije. Skoraj kot da bi določena definicija postmodernizma (ali, kot pravijo Italijani, transavantgarde) postavila zgolj nasprotje starim načelom in predsodkom avantgarde: estetiko »vse je dovoljeno«, zahtevo po nazadovanju, preprost efekt vračanja zatrttega.

Preprost preobrat

Ocenimo lahko znake tega prevrata. Tam, kjer je avantgardizem deloval s pomočjo prepovedi, nam danes priporočajo reklo »vse je dovoljeno«, česar pa ni vedno lahko ločiti od »vsega mogočega«. Tam, kjer so nedavne avantgarde (od minimal arta do repetitivne glasbe) vključevale hladnost, strogost, askezo, jim zdaj sledi zahteva po spontanosti, avtentičnosti, celo divjaštvu, kar je le druga plat (in kjer se včasih za čarom »primitivnega« rišejo stare mitologije prvotne narave brez greha). Tam, kjer so glasbene avantgarde, v svoji najstrožji dobi, odločile, da ni rešitve izven dodekafonije in serijalnih pravil, lahko zdaj slišimo izjave o preprostem vračanju k tradicionalni harmoniji, kot da bi bilo najvažneje izločiti obžalovanja vreden vrinek, ki so ga uvedli Schönberg, Webern in tisti, ki so se nanju sklicevali. Tam, kjer so se poslednje slikarske avantgarde spuščale v bolj in bolj radikalno abstrakcijo, očiščeno vsega, velja odslej enostranska parola o »povratku k figuraciji«, pri čemer je ves prispevek Mondriana, Pollocka ali Newmana razvrednoten. Tam, kjer so avantgarde v arhitekturi, izhajajoče iz Loosa in Bauhausa, hotele biti funkcionalistične, nam zdaj hvalijo ornament, obnavljajo neoklasične čare, stebrišča, celo mussolinijevsko arhitekturo (Bofil). V literaturi je skoraj povsod v ospredju povratek h klasični zgodbi, z dobro izdelanim zapletom, peripetijami, aktualizacijo, psihologijo, z »živimi« osebami (skratka z vsem, o čemer je novi roman mislil, da nas je odkrižal za vedno), kot da bi romaneskna oblika 19. stoletja ustvarila večno, absolutno

normo. Skratka, vse se dogaja tako, kot da bi bilo važno predvsem vzeti popolno nasprotje prejšnjemu obdobju: kar pa, paradoksalno, ni tako zelo daleč od avantgardam lastne logike o »prelomu«.

Dvomljive dišave

Seveda, potrebna bi bila natančnejša predstavitev: zdajšnja panorama je daleč od tega, da bi se omejevala na okamnel spopad med na »darwinovska« načela skrčenim avantgardizmom in pozicijo, ki enostavno strmi k povratku nazaj — položaj je očitno veliko bolj protisloven, ambivalenten, nečist. Če na primer obstaja »povratek«, ne izloča distance, igre, humorja, ironije (ta je celo ena od karakterističnih črt dobe: čezmerna uporaba druge stopnje). Ob tem preobratu bi bilo treba upoštevati tudi delež provokacije: zahteva po »slabem okusu«, igra s kičem, klišeji, izroditev proglašanih zakonov (sicer pa preverjajoč tisto, kar se da istočasno opaziti v svetu rock in pop glasbe). Vseeno pa se v teh »post«, »neo« in »povratnih« valih izrisuje neka bolj ali manj zanikana ali prikrita drža obračuna. Kot da bi avantgardističenemu programu pozabe (mitologiji tabule rase) sledil nek drug program pozabe: ta, ki z isto dušečo silo teži k pozabi Schönberga in Weberna, Loosa, Matissa in Pollocka, Joyca in Artauda — skratka k obravnavanju avanture modernosti za nično in neobstoječo.

Sicer pa, če dobro pogledamo, prenaša celota tudi dokaj čudne konotacije. Kaj niso do nedavnega avantgarde hotele biti bolj internacionalne, kozmopolitske? In zdaj zaplava v zraku čuden vonj po vračanju k izvorom, po ukoreninjenju, po iskanju teritorialne »identitete (polje slikarstva je na primer odslej čisto ločeno po nacionalnih šolah, ki jih že zahtevajo kot take — pojav, ki bi si ga ne mogli predstavljati samo pred nekaj leti). Ob razpravah, ki pozdravljajo postmodernost, bi se lahko vprašali tudi o ponovnem pojavu zatekanja k mitom, arhetipom, ki se zdaj vračajo, rekli bi, v vsej nedolžnosti (priznani jungizem, ki se širi v nekaterih oblikah umetnostne kritike). Sicer pa se je dovoljeno vprašati, če se za tekočo kulturno dehierarhizacijo (nasprotje »nižjega« in »višjega«, težnja igrati rock nasproti »učeni« glasbi, estetiki graffitov ali stripa nasproti »kultiviranemu« slikarstvu), povsem preprosto znova pojavlja stara populistična drža v obnovljenih oblikah — skratka postmoderen način, »perverzen«: kako obnoviti staro ždanovsko nasprotje med proletarsko in buržoazno kulturo. Pod krinko lomljenja tabujev, z določeno težo v Italiji ali v Nemčiji, lahko včasih, v nekaterih kulturnih oblikah vezanih na fašizem (zelo viden pojav, na primer v novem nemškem filmu), slutimo dokaj dvomljive fascinacije: pomislimo na nekatere Fassbinderjeve filme, na najmanj dvoumnega (Lily Marlène); ali na obnašanje ene od zvezd mladega nemškega slikarstva, na Kie-

ferja, kateremu ni bilo dovolj le pollašcanje tem (velika germanska mitologija) in stila (neogrški monumentalizem), temveč je, da bi pokazal nase, kot rečeno, obšel galerije in muzeje oblečen v ohlapno uniformo Wehrmachta ter pri tem pozdravljal s hitlerjanskim pozdravom (alibiji o provokaciji ali drugi stopnji služijo včasih za dobro zaščito...). Skratka, to povzroča določeno neugodje. Kot da bi kritika avantgardističnega estetskega progresizma sprostila svoje golo nasprotje: ne le stališče, v katerem se proglašena volja po povratku k nekaterim prepovedim prejšnje dobe slabo razlikuje od preprostega programa restavracije, temveč tudi težnjo k reakciji (v literarnem smislu), nazadujočo atmosfero, prav do ideoloških konotacij (in to si je nedvomno najteže misliti: da umetnost ne pozna napredka, vendar pa lahko pozna nazadovanja).

Beseda »postmoderno«

Beseda, ki sem jo že uporabil in ki jo neprestano srečujemo, verjetno povzema sedanjo zmedo: beseda »postmoderno«. Ko bi ta izraz opisoval le način prekinitve z »darwinističnimi« iluzijami modernosti (ali avantgarde), bi ne bilo pri njegovi uporabi nobene neprijetnosti; ravno tako ni zelo moteče dejstvo, da ta beseda ne označuje šole (skupnost estetskih ali stilističnih principov): prej bi bil to znak, da je obdobje gibanj »z manifesti« (futurizem, nadrealizem) res zaključeno — in zato bi razumel samo meglenost tega pojma kot jamstvo, kot dokaz o odsotnosti prisile. Vendar se zdi problematičen način, s katerim lahko ta naraščajoči termin, ki gre prek vseh estetskih polj (od arhitekture do plesa in glasbe), kopiči povsem nezdrudljiva stališča: prapor, za katerim stopajo strogo modernistična načela (na primer Lyotardovo, ki se jasno sklicuje na tip avantgarde, kot je Marcel Duchamp), razprave nazadovanja (arhitekti, ki sem jih že omenil, ki se hočejo znebiti Loosa, da bi spet odkrili vrline neoklasične monumentalnosti) in razprave čistega zanikanja (tisti glasbeniki, ki mislijo izstopiti iz kroga Schönbergove zastrašitve z vdajanjem ča-ča-čaju). V trenutku, ko se z izrazom »postmoderno« hkrati krasijo modernistična, predmoderna ali (kot povsem banalen refleks) anti-moderna stališča, doseže zmeda svoj vrhunec.

Ali je zato treba opustiti to besedo, ki je bila razvrednotena, še preden je bila razjasnjena, definirana? Prej si predstavljam, da jo je treba obravnavati drugače: ne kot znak nekega gibanja (ki ne obstaja), ne kot označitev nekega stanja duha (preveč ohlapnega, preveč protislovnega), temveč preprosto kot znamenje neke krize, konca obdobja. V tej perspektivi bi se ne sprijeli s terminom, ampak bi ga uporabljali narahlo, z distanco, skoraj kot namig. Znano je, da si je Marx včasih očital »koketiranje« z nekaterimi hegllovskimi koncepti

(očitki, ki jih je Althusser preoblikoval v višjo prepoved); morda začenjamo počasi dojemati pojme, s katerimi lahko **zgolj** koketiramo: obravnavati jih, ne da bi se prilepili na njihove konotacije, ne na sisteme, ki jih domnevno nosijo s seboj. Na nek način igrati neprisiljenost do duha sistema — skratka postmoderen način obnašanja z besedo »postmoderno«.

Negotovost

Napredujemo v čudni, razpršeni, pošastni atmosferi, kjer se ne zdi, da je bilo kaj igrano vnaprej. Doba vrtinčenj, zmešnjav, neurejenih gibanj v vseh pogledih, doba, ki je prosta še včerajšnje dogmatične skrčenosti, vendar se tudi zdi hkrati odprta upom fantazije in pastem regresije; trenutek guganja, oklevanja; nedoločena, viseča faza, kjer so končane prepovedi, prestroga merila, »linije«, obvezne vrednote, teroristične norme — toda v kateri smo skoraj omotični pred odsotnostjo vsakega kriterija, pred pestrim izobiljem estetik, pred zmedo vrednot.

Poskusimo jo videti jasneje: ne da bi našli »odsev dobe«, ampak opazili v mnogoterem spektaklu, ki je pred nami, to, kar uhaja normam in konformizmu dobe, natančneje, to kar ostaja neupogljivo pred vsakim »duhom časa«.

Težeča vprašanja torej: ali lahko uidemo avantgardistični ideologiji, ne da bi zato odgnali ves doprinos literarne in umetniške modernosti stoletja? Ali je možno postmoderno stališče, ki se ne omejuje na banalen antimoderen predsodek? Kako izstopiti iz mita o napredku v umetnosti, ne da bi zapadli v nostalgično, regresivno obnašanje? Kako preklicati uničujočo utopijo tabule rase, ne da bi padli v pasti »neo« ali »povratka k«? Skratka, kako se otresti estetike radikalnosti in pri tem obvarovati vrednote fantazije, iznajdbe?

V teh vprašanjih ni nič abstraktnega: to so točno tista, ki si jih zastavlja določeno število ustvarjalcev, povzročča pa jih prav sama situacija sodobne kulture. Ravno tako ne vsebujejo enotnega, teoretičnega, pavšalnega odgovora (nov estetski program, nov manifest): kot sem omenil, je odslej zaključena prav doba manifestov, skupinskih gibanj, velikih estetskih sistemov, dogmatičnih in totalizirajočih. Bodimo celo prepričani, da bodo odgovori na ta vprašanja bolj in bolj raznočem torej izdelati neke teze: na koncu ne bo ne dokončnih rešitev (spoznali smo negotovost tega, kar se je predstavljalo kot dokončno, šibkost tako imenovanih »točk brez povratka«) ne nespremenljivih parol. Raje sem skušal razjasniti pomešane sledi, znajti se v tej zmedenosti današnje umetnosti, presoditi nekatere stave — to se pravi, omeniti številnost poti, posebne odgovore, številnost pozicij in

stilov. Skušal sem se obdržati na tej krhki meji: maksimalno se osvoboditi duha sistema, vendar kljub vsemu predpostavljati, da literatura in umetnost (vštevši včasih begajoč laboratorij sodobnega ustvarjanja) ne naglašata »neizrekljivo«, da je dopustno vnašati misel.

Elementi pregleda

Ena prvih slutenj moje knjige je nujnost po dograditvi kritiškega govora: obdobje, ki se začneja, se mi zdi deloma določeno s koncem mita (»modernega«) o specifičnosti ali čistosti umetnosti — nasprotno, je faza konfrontacije, mešanja, batardstva, vzajemnih vpraševanj, zapletov, področij kontakta ali izziva (na primer kako se Godard odslej spopada z izzivi slikarstva ali glasbe), trenj, okuženj, ugrabitev, premestitev. Dejansko bi bilo treba izdelati pravo estetiko medsebojnih vplivov različnih umetnosti. V nadaljevanju bom skušal obseči različna polja ustvarjanja, jih primerjati, osvetliti enega z drugim; pregled bo raznovrsten, ne linearen, prava montaža, s kratkimi stiki, šel bo prek scene (gledališče, ples), podob (film, slikarstvo), pisave (kot se neprenehoma hrani pri konkurentnih umetnostih) do glasbenih ali arhitekturnih kontrapunktov.

Premikanje se bo vršilo tudi v času: seveda bo najprej govora o današnjih ustvarjalcih (od Godarda do Kundere, od Kantorja do Twomblyja) pa tudi o starejših (od Becketta do De Kooninga, od Musila in Brocha do Pasolinija) — natančneje, o teh, za katere naš postmoderen položaj dovoljuje novo ocenitev, drugačno pojmovanje, kot pa v avantgardistični logiki. Sicer pa bo veliko govora o ponovnih ocenitvah: kot je slutil Malraux, zgodovina umetnosti funkcionira le **naknadno** (vsako obdobje znova odkrije svojo preteklost, vsaka faza fantazije se odvija tudi povratno, z rehabilitacijo pozabljenih del in z razvrednotenjem prej precejšenih del, s ponovno porazdelitvijo tradicije). Tako bo govorjenje o naši sedanosti lahko vsebovalo očitno paradoksalna poseganja, na primer v 18. stoletje (lahkoživost, barok), v kolikor je mogoče, da bi bil ta ovinek umesten za osvoboditev od velikih ideoloških ali estetskih sistemov 19. stoletja, katerih poslednje nadaljevanje je bila morda prav avantgarda. Prisotne bodo teme, variacije, ponovitve, tudi premestitve (lahko bomo krožili med New Yorkom in Dunajem, med Dunajem in Parizom); hkrati bomo omenili avdiovizualne spremembe (njihov derealizacijski učinek) in spoznavno funkcijo romanesknega žanra, nenadno aktualnost katolicizma in senzualnost teles in glasov. Pregled je lahko le gibljiv, raznolik, odprt, opirajoč se seveda na nekaj obveznih točk, a ohranjajoč tudi svoj del pohajkovanja, nestanovitnosti, celo očitne nespoštljivosti, svojo nepogrešljivo svobodo do gibanja.

V prvi osebi

Pri tem nimam nobene panoramske, izčrpane pretenzije: minil je čas, ko so nekateri lahko verjeli, da imajo »točen položaj« in absolutne, dokončne kriterije, ki omogočajo hiter izris natančne in popolne slike kulturnega stanja (sama odsotnost razdalje na tem področju vključuje začasnost naše izbire in pomanjkljivost razumevanja: edino, v kar bi bili lahko gotovi, je to, da bo dovršen del tega, na kar se navezujemo, izginil v pozabo, in da gremo mimo del, ki jih bo prihodnost odkopala); dodajmo dejstvo, da bi tako razmišljanje, po definiciji, bilo lahko zgolj subjektivno. To je prav tisto, kar se je s smrtjo avantgardističnih dogem osvobodilo: možnost reči »jaz«, ne raztopiti svoje misli ali izraza v neosebne sistem, »objektivnem«, govoriti v prvi osebi — in brez teoretske ograje prevzeti vsako tveganje.

To je torej ena od premišljenih odločitev te knjige: obravnavati določeno število vprašanj, ki jih vzbuja naš postmoderen položaj, osloniti se pri tem na nekaj značilnih del ali tendenc (ne da bi pri tem izključeval druga dela in tendence, od katerih me nekatere še prav posebej zanimajo, a jih puščam za drugo priložnost); predvsem pa poskusiti določiti položaj nekaterih preokupacij, ki so tudi ali predvsem moje.

Ladijski dnevnik

Torej mi ne gre za to, da bi sprejel ločeno ali zgolj opisovalno gledišče nekega nepristranskega opazovalca, ki bi ne bil del same situacije; nadaljevanje bo vsebovalo tudi navdušenja, dvome, odklone, občutke, vtise, hipe intuicije, prebliske užitka. V to, o čemer govorim, sem ujet. Sprva, ker sem nedavno sam sodeloval pri zadnjih velikih utopijah avantgarde; počasi sem se jim odtegnil in se jim postavil po robu, včasih celo nasilno, ko se mi je zdelo, da ta avantgardistična logika predstavlja, tudi na estetskem planu, zgolj okove; moral sem izmeriti, kar je radikalizem avantgard potisnil v ozadje — in na nek način sem se zopet moral naučiti brati, gledati, poslušati. Predvsem pa: nobeno moje razmišljanje tu ni zame samo abstraktno, povsem intelektualistično; najprej so se vsa ta vprašanja postavila že v moji pisateljski praksi.

Vsaka pisava predpostavlja neko prikrito estetiko: danes je na vsakem, da ob tem, ko se je mnogo stabilnih orientacijskih točk zamajalo, v samoti najde svojo. Pogreznjen v avanturo romanesknega pisanja, ki je v bistvu zelo čudna (ki je hkrati evforičen in mučen doživljaj: ker ne gre za to, da bi pisali »berljivo« ali »neberljivo«, temveč da bi naredili berljivo, kar to še ni), sem občutil potrebo po neke vrste umiku, refleksivnem kontrapunktu, umiku v prakso, ki se na neposreden,

vitalen način ni mogla zadovoljiti niti z avantgardističnimi dogmami niti s preprostim umikom v »tradicionalni roman«. Ta knjiga se lahko bere tudi kot »ladijski« dnevnik, ki ga vodi pisec o stvareh, ki v sodobni umetnosti preverjajo njihova lastna vprašanja, ki ga izzivajo in silijo k dejanju.

Misliti, kljub vsemu

»Esej« je po naravi dvoumna zvrst. V grobem sem se moral izogibati dveh čeri: prva je estetski diskurz z namero po objektivnosti (ta, ki skuša umetniški doživljaj skrčiti v red pozitivnega znanja, ta, ki močno stremi spremeniti v norme tisto, kar izraža najbolj samovoljen okus, in povzeti splošne zakone iz nečesa, kar velja le za enega); nasprotno je druga čer ugodje v impresionističnem beleženju, narcistično razkazovanje te samovoljnosti, okusov in občutij (diskurzi, ki hkrati ne priznavajo zahtevnosti misli ne dela nezavednega, ki jih snuje ali omejuje). Treba bo torej terjati pristranski ali delen karakter teh strani, sprejeti njihov del subjektivnosti (v bistvu je vsakdo prav tako poseben v svoji kulturi, kot je lahko, na primer, v svoji spolnosti), a hkrati relativizirati ta subjektiven del, tvegati njegovo analizo, skratska stremeti, na poti te **avtosemiologije zaznavanja**, ki jo je nekdo kot Roland Barthes začel, ko je tudi on občutil nujnost izhoda iz nove teoricistične **doxe**, k osvoboditvi od nekaterih tabujev šestdesetih let.

O razporeditvi

Vse to ni brez posledic za samo obliko te knjige: nobene homogene, težke, masivne razprave, nobenega linearnega in logičnega napredovanja k tezi, ampak razpršena, namerno raztresena, nepopolna, včasih namigujoča: neke vrste »montaža«, ki varuje raznovrstnost in šok svojih planov, relativno samostojnost blokov in odlomkov, ki jo sestavljajo; enotnost razporeditve je zgolj v teh nekaj tiščočih temah, ki so lahko povzete, variirane, ponovljene, drugače osvetljene, kot da bi laže pričale o karakterju vedno znova vračajočega se, skoraj prežvekovskega, razmišljanja; skratka esej, ki ne skriva svojega provizičnega, odprtega, negotovega aspekta — teoretsko razmišljanje, ki uporablja koncepte, določa kriterije, riše razmejčitvene črte, pa tudi naključno beleženje knjig, razstav, predstav, smernice nekega po definiciji neprekinjenega pregleda, vzorci neke protislovne, zmedene kulturne situacije, v kateri je treba kljub vsemu poskusiti vpeljati nek minimum osvetlitve (se pravi upreti se lahkotnosti eklekticizma, parole »vse je dovoljeno«).

Na to stavi ta knjiga. V njej nisem toliko nameraval »misliti« sodobno kulturo» (namen, često osumljen dogmatizma) kot predvsem misliti iz nje — ali bolje, misliti z njo.

prevedel Brane Mozetič

Guy Scarpetta je romanopisec, kritik in sodelavec mnogih revij, med njimi Art Pressa in Tel Quela. S knjigo *De l'impureté* (Paris, 1985) je podal nekakšen manifest postmodernizma, v katerem izrisuje vzporednice med baročnimi in sodobnimi umetniškimi deli, srednjo Evropo umešča v kontekst želje za Gesamtkunstwerkom in se ukvarja z razmerji med množičnimi mediji in umetnostjo, pa tudi z množičnimi mediji kot umetnostjo. Odlomek, ki ga objavljamo, je uvod v njegovo knjigo.

Doba praznine

Apatični new-look

Vsega ne smemo izvajati v registru večnih žalostink nad zahodno dekadenco, nad smrtjo ideologij in nad »smrtjo Boga«. Evropski nihilizem, kakršnega je analiziral Nietzsche, kot morbidno rotenje vseh višjih vrednot ter puščava smisla, ne odgovarja več tej demobilizaciji množice, ki je ne spremlja niti obup niti občutek absurdnosti. Postmoderna puščava je sama **brezbrižnost** (indiférence) in je enako oddaljena od »pasivnega« nihilizma in njegovega čemernega uživanja nad vesoljno ničevnostjo, kot od »aktivnega« nihilizma in njegovega samouničenja. Bog je mrtev, veliki smotri ugašajo, **ves svet pa se na to požvižga**. To je vesela novica, to je končna Nietzschejeva diagnoza, ko se je v Evropi pomračilo. Praznina smisla, in zrušenje idealov nista pripeljala, kot bi mogli pričakovati, v večjo tesnobo, v večji absurd, v večji pesimizem. Ta pogled, ki je še religiozen in tragičen, je prepovedala rast množične apatije, ki se ne zaveda več niti poleta in dekadence niti trditve in zanikanja niti zdravja in bolezni. Še »nepopolni« nihilizem s svojimi nadomestki iz laičnih idealov je minil in naša nenasitna požrešnost za senzacijami, spolnostjo in užitki ne skriva ničesar, ne nadomešča ničesar, še najmanj pa brezna smisla, ki se je odprlo z božjo smrtjo. Brezbrižnost, ne pa metafizična obupanost. Asketični ideal ni več prevladujoča podoba modernega kapitalizma. Potrošnja, prosti čas, in permisivnost nimajo nič več skupnega z velikimi operacijami duhovniškega ozdravljanja: hipnotiziranje in poletno (zimsko) spanje življenja, skrčenje občutenja s pomočjo strojnih dejavnosti in stroge poslušnosti, povečanje čustvenosti, spodbujeno s pojmom greha in krivde.¹ Kaj pa še ostane v trenutku, ko kapitalizem deluje na osnovi libida, ustvarjalnosti in posebljanja?² Postmoderna sprostitev opravi z dremavico, z uokvirjenostjo ali prekipevanjem nihilistov, **sproščenost** uniči asketično ustaljenost. Sistem nas vabi k sprostivti, osvoboditvi od čustev; k odklopitvi želja od

¹ Nietzsche, La Genealogie de la morale, tretja disertacija

² Nasprotno pa nekateri postumni Nietzschejevi fragmenti opisujejo z veliko lucidnostjo značilna znamenja »modernega duha«: »Toleranca (kot »nesposobnost reči da ali ne«); širina simpatije (tretjina brezbrižnosti, tretjina radovednosti in tretjina bolestne razdražljivosti); »objektivnost« (pomanjkanje osebnosti in volje, nesposobnost za »ljubezen«); »svoboda« na-

kolektivne urejenosti, k obtoku energij, k ublažitvi vzhičenja in zgranzanja nad družbenim.

Nekatera velika sodobna dela, kot na primer **La Femme gauchère** P. Handkeja, **Palazzo mentale** G. Lavaudanta, **India song** M. Duras, **Edison** B. Wilsona in ameriški hiperrealizem na sploh že bolj ali manj razodevajo tega duha časa in puščajo za seboj tesnobo in nostalgijo po smislu, ki sta značilni za eksistencializem in gledališče absurda. Puščava se ne kaže več kot upor, krik ali izziv komunikaciji, samo še brezbriznost do smisla, neizogibna praznina, hladna estetika zunanjosti in oddaljenosti, nikakor pa ne oddaljevanja. Hiperrealistična platna ne posredujejo nikakršnega sporočila, nočejo povedati ničesar, vendar pa je njihova praznina popolno nasprotje (aux antipodes) zgrešenosti tragičnega smisla predhodnih del. Ničesar ni, kar bi se povedalo; in kaj potem, vse je torej mogoče naslikati z isto natančnostjo, z isto hladno objektivnostjo: svetleče karoserije, odseve izložb, velikanske portrete, gube tkanine, konje in krave, ponikljane motorje, in panorame mest brez skrbi in brez razkrivanja. S svojo brezbriznostjo do motiva, smisla in edinstvene domišljije postaja hiperrealizem čista igra, ki je namenjena edino užitku nad varljivim videzom in spektaklom. Ostaja samo slikovno delo, igra prikazovanja, v kateri ni več klasične vsebine, kajti resničnost je izven tega krogotoka zaradi uporabe modelov, ki so bistveno predstavljajoči in fotografski. Diskreditiranje resničnega in hiperrealistično kroženje se na vrhuncu svoje dopolnitve, predstavitve, ki je zgodovinsko postavljena kot humanistični prostor takoj spremenita v ledeno in strojno napravo, ki se s povečanjem in poudarjanjem oblik in barv otrese človeške lestvice: Red predstavitve, ki ni niti presežen niti »zastarel«, je na nek način neuporaben v sami dovršenosti svoje izvedbe.

Kar velja za slikarstvo, drži tudi za vsakdanje življenje. Nasprotje med smislom in nesmisлом ni več presunljivo in izgubljajo na radikalnosti pred lahkotnostjo ali malenkostnostjo mode konjičkov in reklame. V dobi spektakularnega se zabrisujejo ostra nasprotja med pravim in nepravim, med lepim in grdim, resničnim in umišljenim, smislom in nesmisлом. Antagonizmi postajajo nejasni, začenja se razumeti, naj naši metafiziki in antimetafiziki ne zamerijo, da je moč živeti brez cilja in smisla kot v nekem zaporedju slik in ravno to je novo. »Katerikoli smisel je boljši od nesmisla,« je rekel Nietzsche, in še to ni več res danes. Potreba po smislu je bila pometena in obstoj, brezbrizen do smisla, se more razviti brez patetike in brezen, brez hrepenenja po novih vrednostnih lestvicah; še več: pojavljajo se nova vprašanja, osvobojena nostalgčnih sanjarij. Vsaj apatični new-look

sproti pravilom (romantika); »resnica« nasproti ponarejanju in laži (naturalizem); »znanstvenost« (»človeški dokument«: v nemščini roman v nadaljevanjih in dodajanje — ki je zamenjalo sestavljanje) ...« (pomlad—jesen 1887) v F. Nietzsche, *Le Nihilisme européen*, fr. prevod, A. Kremer-Marietti, U.G.E., zbirka 10/18, str. 242

naj bo sposoben vzeti pogum smrtonosnim norostim velikih duhovnikov puščave.

Brezbrižnost narašča. Nikjer ni ta pojav tako opazen kot v izobraževanju, kjer sta v zadnjih letih z bliskovito hitrostjo skoraj popolnoma izginila prestiž in avtoriteta učiteljev. Odslej je Učiteljev govor desakraliziran, banaliziran, na istem nivoju kot sredstva družbenih občil in je pouk postal stroj, nevtraliziran z apatijo šolarjev, ki jo sestavljata raztresenost in predrzen skepticizem do znanja. Velika zbežanost Učiteljev. Dejstvo, da je znanje izgubilo naklonjenost, je dosti bolj pomenljivo kot z dolgočasnost dijakov, ki je tako ali tako le občasna. Zato je srednja šola manj podobna vojašnici kot puščavi (v kolikor ni tudi sama vojašnica puščava), kjer mladi vegetirajo brez velike motivacije ali zanimanja. Za vsako ceno je treba izumiti nekaj novega: vedno več liberalizma, sodelovanja, pedagoških raziskav: ravno v tem je škandal, kajti bolj ko se šola trudi poslušati učence, bolj tiho in mirno ti zapuščajo ta prazni kraj. Zato so stavke iz po-68 obdobja izginile, zato je upornost ugasnila in je postala srednja šola mumificirano telo, učiteljski zbor pa utrujen in nesposoben vdahniti novega življenja.

Prav isto apatijo najdemo na političnem področju, kjer vidimo v ZDA pogosto celo 40 do 45 % vzdržanih, tudi na predsedniških volitvah. Saj ne gre za depolitizacijo v pravem pomenu besede; stranke in volitve še vedno »zanimajo« državljanke, toda nič bolj (če ne celo manj) kot konjske dirke, vremenska napoved za konec tedna ali športni izidi. Politika je vstopila v obdobje spektakularnega, ki je opravilo s strogo ideološko zavestjo v korist razpuščene radovednosti, ki se zanima za vse in za nič. Zato tudi politiki tako cenijo sredstva množičnega obveščanja; ker ima politika učinek samo, če jo prinese informacija, je prisiljena, da si privzame stil animacije, debat o osebnih stvareh, vprašanj in odgovorov itd., kar je edino sposobno natančno mobilizirati pozornost volilcev. Tako ministrova izjava nima nič več veljave kot feljton. Od politike preidemo h kroniki, saj edino kvaliteta zabave pritegne občinstvo. Naša družba ne pozna prednostne pravice, dokončne zakonodaje, središča, ampak samo spodbude in enakovredne verižne možnosti. Od tod izvira postmoderna brezbriznost v pretiravanju, ne v pomanjkanju, v preveliki skušnjavi in ne v prikrajševanju. Kaj nas more še začuditi ali škandalizirati? Apatija je odgovor na preobilico informacij, na njihovo hitro kroženje; dogodek pozabimo, brž ko smo ga registrirali, saj ga izpodrinejo drugi, še bolj spektakularni. Vedno več informacij, vedno hitreje. Dogodki so bili podvrženi isti izgubi naklonjenosti kot kraji in bivališča: V ZDA se po 2. svetovni vojni eden od petih vsako leto preseli, 40 milijonov Američanov se tako spravi v gibanje in spremeni naslov; še celo dežela in »home« se nista uprla valu brezbriznosti.

Nedvomno so se v zadnjih letih pojavili novi načini obnašanja, ki pričajo o doslej še neznanosti občutljivosti: živeti in delati v deželi po-

staja splošna zahteva in celo v ZDA vedno večji del prebivalstva kaže nek odpor proti selitvam, in sicer iz poklicnih razlogov. Od sedemdesetih let naprej se kaže večja občutljivost za probleme v zvezi z okoljem pri širši populaciji in ne le pri najbolj zagretilih. S svoje strani pa sredstva družbenega obveščanja nenehno poudarjajo trenutno ponovno odkritje »vrednot«. Tak naj bi bil postmodernizem, ko se na novo da veljavo deželi, naravi, duhovnemu, preteklosti. Po sodobnem izkoreninjenju prihaja smisel za deželo, ekologija in predvsem »povratak vrednot«, ki se sicer menja vsakega pol leta in niha od religioznega do družine, od tradicije do romantike, vse to v isti splošni brezbriznosti, ki jo sestavljata radovednost in toleranca. Vsi ti postmoderni pojavi niso enako pomembni, vendar vsi kažejo, seveda na svojem nivoju, pomembno spremembo v primerjavi s prvo fazo modernizma. Čas je za uravnovešenje, za kvalitativno, za razvoj osebnosti, za ohranitev naravne in kulturne dediščine. Toda ne dajmo se zavajati: smisel za deželo, ekologija, »povratak svetega« in vsa ta gibanja še zdaleč ne prelamljajo z brezbriznostjo, temveč so dovršitev njene logike. To pa predvsem zato, ker so velike vrednote modernizma prav tako izčrpane; odslej je pomen izrazov napredek, rast, kozmopolitstvo, hitrost, gibljivost in končno tudi revolucija izpraznjen. Modernost in prihodnost ne navdušujeta več nikogar. Je to v prid novim vrednotam? Bolje bi bilo reči v prid posebljanju in osvobajanju zasebnega prostora, ki vse absorbira v svojo orbito, celo transcendentalne vrednote. Postmoderni trenutek je veliko več kot le moda, razodeva nam proces čiste brezbriznosti s tem, da morejo vsi okusi in vsi načini obnašanja soobstajati, ne da bi se izključevali. Vse je moč izbrati, tako najbolj operativno kot najbolj ezoterično, tako novo kot staro, tako enostavno ekološko življenje kot nadvse nenaravno. To je mogoče v tem devitaliziranem času, ki je izgubil stabilno oporo in višjo koordinato. Za večino postajajo javna vprašanja, vključno ekološka, **del okolja**, za hip mobilizirajo, potem pa tako hitro izginejo, kot so se pojavila. Najmanj, kar naredi obnovljena veljava družine, je to, da nas zaprepašča, ko vedno več parov želi živeti brez otrok, **childfree**, ko enega otroka od štirih v mestnih središčih vzgaja le eden od staršev. Povratak svetega prav tako odnese hitrost in negotovost življenja ljudi, ki so prepuščeni sami sebi. Čista brezbriznost označuje pobožanstvenje časnega in individualistični sinkretizem. Tako je človek lahko hkrati kozmopolit in deželan, racionalen pri svojem delu in občasni učenec kakega vzhodnega guruja; živi po svoji volji in spoštuje verske predpise, po naročilu seveda. Postmoderni posameznik je destabiliziran, na nek način je povsod navzoč (ubiquiste). Postmodernizem je pravzaprav samo dodatna stopnja v vzpenjanju posebljanja posameznika, ki je predan narcisoidnemu self-service in brezbriznim kalejdoskopskim kombinacijam.

V teh okoliščinah je jasno, da trenutna brezbriznost pokriva samo delno to, kar marksisti imenujejo **odtujitev**, pa čeprav jo razumejo

širše. Znano je, da je ta neločljiva od kategorij objekta, trgovskega blaga in drugačnosti, torej procesa popredmetenja, medtem ko se apatija toliko bolj širi, kolikor zadeva informirane in izobražene **subjekte**. Pobeg in ne popredmetenje: več odgovornosti ko daje sistem, bolj se jemlje stvarjem veljavo. To je paradoks, ki ne dopušča, da bi enačili odtujitev z brezbriznostjo, tudi kadar se ta kaže kot dolgočasnost ali enoličnost. Onkraj vsakdanje bede označuje brezbriznost neko novo zavest in ne nezavest, razpoložljivost in ne »zunanost«, razpršenost in ne razvrednotenje. Brezbriznost ne pomeni pasivnost, obup ali mistifikacijo. Dokončno je treba prelomiti s temi marksističnimi enačenji. Izostajanje z dela, divje stavke in **turn over** kažejo, kako gre dejstvo, da delo izgublja na veljavi, vštric z novimi oblikami borbenosti in odpora. Cool človek ni niti Nietzschejev pesimistični dekadent niti Marxov zatirani delavec. Prej je podoben televizijskemu gledalcu, ki preizkuša večerne programe enega za drugim, potrošniku, ki si polni svoj nakupovalni voziček, dopustniku, ki se ne more odločiti med bivanjem na španskih plažah in kampiranjem na Korziki. Odtujenost, ki jo je analiziral Marx kot sad mehanizacije dela, se je umaknila pred apatijo, ki jo je pripeljala vrtoglava množica možnosti in posplošeni self-service. Tedaj se začenja čista brezbriznost, rešena bede in »izgube trdnih tal« z začetka industrializacije.

Operativna brezbriznost

Proces bežanja nikakor ni rezultat nekega pomanjkanja ali nezadostnega smisla. Apatično tavanje je treba pripisati procesu posebljanja in gre predvsem na račun programirane **atomizacije**, ki upravlja delovanje naših družb: nobena institucija vse od sredstev družbenega obveščanja pa do proizvodnje, od prevozov do porabe, ne uide tej strategiji ločevanja, ki je dandanes že znanstveno preizkušena in jo za nameček čaka znaten napredek z razvojem telematike. V sistemu, ki je organiziran po principu »blagega« ločevanja, lahko ideali in splošne vrednote samo nazadujejo in ostaja edinole iskanje jaza in njegovih interesov, ekstaza »osebne« osvoboditve, obsedenost od telesa in spolnosti: pretirano poudarjanje privatnega torej in krčenje javnega. S sterilizirano družbenostjo se začenja posplošena demotivizacija in avtarkični umik, ki ga označuje tako strast po potrošnji kot priljubljenost psihoanalize in relacionalnih tehnik; ko družbeno ne služi več svojemu namenu, postanejo želja, užitek in komunikacije edine »vrednote« in psihiatri edini duhovniki puščave. Psihodoba se začenja z množičnim begom. Libido je puščavski tok.

Družbeni beg sploh ne ponazarja večje krize sistema, ki bi napovedovala čez krajši ali daljši rok njegov propad, temveč je dokončna dovršitev sistema in njegova temeljna logika, kakor da bi se kapitalizem moral posvetiti temu, da bi ljudi naredil brezbrizne, potem ko je

to že storil s stvarmi. Tu nimamo opravka s spodletelim sistemom ali odporom proti njemu, apatija ni napaka v socializaciji, temveč nova, blaga in »ekonomska« socializacija, razteg, ki je potreben za delovanje sodobnega kapitalizma kot pospešenega in sistematičnega **poizkusnega** sistema. Kapitalizem, ki temelji na nenehnem urejanju še nezanih možnosti, najde v brezbriznosti idealne razmere za eksperimentiranje, ki ga je moč tu izvajati z minimalnim odporom. Vse uredbe postanejo možne v minimalnem času, kapitalistična nestalnost in inovativnost se ne srečujeta več s pripadnostjo in zvestobo tradiciji, kombinacije se sklaplajo in razdirajo vedno hitreje, sistem »zakaj pa ne« postaja čist vpričo brezbriznosti, ki je odslej sistematična in operativna. Apatija tako omogoča **pospeševanje** preizkušanja, vsakega preizkušanja in ne le izkoriščanja. Služi brezbriznost profitu? To pomeni, da smo pozabili, da posega na vsa področja in da zato vsaka trditev zgreši bistveno, to pa je posplošenost brezbriznosti. Kot orodje niti ene posamične instance je brezbriznost metapolitična in metaekonomska in omogoča kapitalizmu, da vstopi v svojo operativno fazo.

Kako naj v tem primeru razumemo delovanje strank, sindikatov in obveščanja, ko se še ne nehajo, tako vsaj izgleda, boriti z apatijo in da bi to dosegli, senzibilizirajo, mobilizirajo in informirajo vse azi-mute? Zakaj se mora sistem, čigar delovanje zahteva brezbriznost, nenehno truditi za sodelovanje, izobraževanje in interesiranje? Nasportje v sistemu? Še več, malik nasprotovanja, v kolikor so prav organizacije tiste, ki proizvajajo množično apatijo, in sicer neposredno, z lastno **formo**. Ni si potrebno zamišljati machiavelijevskih načrtov, saj se tu uresničujejo nezavedno. Bolj ko politiki razlagajo in se kažejo na televiziji, bolj se ves svet zabava; bolj ko sindikati delijo svoje letake, manj jih ljudje berejo, bolj ko profesorji hočejo, da bi učenci brali, manj ti berejo. Brezbriznost zaradi prenasičenosti, informiranosti in osame. Razumljivo je, da sistem obnavlja in celo širi kot neposredne dejavnike brezbriznosti čutila in aparate za povečanje odgovornosti, ki naj bi s svojim delovanjem proizvajali neko prazno angažiranost. Mislite si, kar hočete, toda prižgite televizor, volite za nas, plačujte naše kotizacije, poslušajte ukaz za stavko. Stranke in sindikati zahtevajo edinole to brezbrizno »odgovornost«. Taka retorična angažiranost ni nič manj potrebna za obnavljanje sodobne birokratske oblasti. Brezbriznost ni isto kot odsotnost motivacije, prej je isto kot malo motivacije, kot »čustvena slabokrvnost« (Riesman), kot neustaljenost obnašanja in sodb, ki so odslej »ohlapne« kakor valovanje javnega mnenja. Brezbrizni človek se na nič ne navezuje, nima neke absolutne gotovosti, pričakuje vse in se je njegovo mnenje pripravljeno hitro spremeniti. Znanstveni in oblastni birokrati imajo na voljo zakladnice domišljije in tone informacij, da dosežejo ta nivo socializacije.

Drži pa, da potem, ko je prestopljena »kritična« meja, oblasti ne ostanejo pasivne vpričo nekaterih oblik izgube naklonjenosti, kot na primer izostajanje od dela, divje stavke, negativna nataliteta, mamila

itd. Naj to pomeni, da je brezbržnost v nasprotju s tem, kar je bilo povedano, antigonistični dejavnik sistema? Da in ne, kajti če taki pobegi v dolgoročni perspektivi vnašajo neznosno zaviranje delovanja, to ni rezultat pretirane brezbržnosti, temveč njenega **pomanjkanja**. Obrobneži, dezertjerji, in mladi zagrizeni stavkujoči so še »romantični« ali divji, njihova vroča puščava je podoba njihovega obupa in blazne želje po drugačnem življenju. Ta brezbržnost, ki se hrani z utopijami in strastmi, ostaja »nečista«, čeprav izhaja iz iste mrzle postelje izobilja in atomizacije. Potrebno bo torej še več uokvirjanja, animacije in izobraževanja, da se ti nomadi ohladijo: puščava je pred nami in jo bo treba zapisati med velika osvajanja prihodnosti, poleg vesolja in energije.

Prav tako nihče ne dvomi, da je bil Maj 68 s svojo množično mobilizacijo in »prisvojitvijo besede« najbolj značilen makroskopski odpor proti puščavi velemest. Informiranje so zamenjali grafiti in skupine ljudi po ulicah, na mesto povišanja standarda je stopila utopija drugačnega življenja. Barikade, divje »okupacije« in neskončne diskusije so na novo vpeljale navdušenje v mestni prostor. Toda težko je ne opaziti v tem tudi beg in brezbržnost, ki sta na delu v sodobnem svetu kot »revolucija brez namena«, brez programa, brez žrtve in izdajalca in brez političnih okvirov ostaja Maj 68 kljub svoji živi utopiji laksistično in sproščeno gibanje, prva brezbržna revolucija, dokaz, da v puščavi ni treba obupati.

Proces poosebljanja vodi tako k pretiranemu poudarjanju bivanjskega (iz množice l. 1968 vstajajo radikalna gibanja za osvoboditev žensk in homoseksualcev) kot k razpustitvi pravilnikov in togih nasprotij. Prav tako ta proces razdira formo oseb in spolno identiteto, spaja nepričakovane kombinacije, in proizvaja še več neznanih in tujih rastlin. Kdo bi predvidel, kaj bo čez nekaj desetletij pomenila žena, otrok, moški in po kakšnih pisanih formah se bodo razdelili? Izguba veljave vlog in ustaljenih identitet ter »klasičnih« izključevanj je naredila iz našega časa naključno pokrajino, bogato s kompleksnimi edinstvenostmi. Kaj bo pomenila »politika«? Politično in bivanjsko že ne pripadata več različnim sferam, meje se zabrisujejo, prednosti se prevračajo, pojavljajo se neznanj vložki z manj »trdimi« znamenji: Uniformiranost in enoličnost ne pretita puščavi, ki nam je ni treba objokovati.

Kultura atinomij

Že več kot stoletje cefra kapitalizem globoka in odprta kulturna kriza, ki jo lahko povzamemo v eni besedi. To je modernizem kot nova umetniška logika na osnovi preloma in diskontinuitete, ki zanika izročilo in časti novost in spreminjanje. Kodeks novega in sodobnega se prvič teoretično izrazi pri Baudelairu, za katerega je lepo neločljivo od so-

dobnega, modernega in prigradnega.³ Vendar pa modernizem seže v vso širino šele v letih 1880—1930 z omajanjem prostora klasičnega predstavljanja, s pojavom pisanja, ki je rešeno vseh prisil kodiranega pomena in tudi z eksplozijo avantgardnih skupin in umetnikov. Odtlej umetniki ne nehajo rušiti ustaljenih oblik in skladnje in silno napadajo ustaljeni red in akademizem. Pri njih gre za sovraštvo do tradicije in besno željo po popolni obnovitvi. Nedvomno so vsa velika umetniška dela iz preteklosti na nek način prinašala novost in sem ter tja nekaj kršitev tedanjih navad, vendar je šele v tem koncu stoletja (fin de siècle) sprememba postala revolucija, jasen prelom v toku časa, diskontinuiteta med prej in potlej in utrditev nekega povsem novega reda. Modernizem se ne zadovoljuje s ponavljanjem stilističnih variacij in neznanih tem; hoče prelomiti kontinuiteto, ki nas veže s preteklim in vzpostaviti popolnoma nova dela. Še bolj opazno pa je, da modernistični bes razvrednoti v istem zamahu najmodernejša dela. Brž ko avantgarda (prednja straža) ustvari neko delo, je že arière-garde (zadnja straža) in se potopi v *déjà-vu* (že znanem). Modernizem prepoveduje ustavljanje in sili k večnemu izumljanju, k begu naprej. To je nasprotje v samem modernizmu: »Modernost je neke vrste samo-uničujoča ustvarjalnost... sodobna umetnost ni le otrok kritičnega obdobja, temveč kritika samega sebe.«⁴ Adorno je to povedal drugače: modernizem se ne definira toliko z izjavami in pozitivnimi manifesti kot s procesom **negacije**⁵ brez meja in zato tudi sebi ne prizanaša. »Tradicija novega« (H. Rosenberg), ta paradoksalna definicija modernizma, neizogibno ruši in razvrednoti to, kar postavlja; novo takoj prevrača staro, nobena pozitivna vsebina ni več utrjena; edini princip, ki vodi umetnost, je sama forma spreminjanja. Še neznan je postal kategorični imperativ umetniške svobode.

Na mesto tega dinamičnega nasprotja ustvarjalnega modernizma je stopila nič manj nasprotujoča si stopnja, ki pa je povrhu vsega še dolgočasna in pomensko izpraznjena. Orodje modernistov, ki se je utelesilo na eksemplaren način v avantgardah, je zdaj prišlo ob sapo. Po mnenju Daniela Bella je to že kakih petdeset let. Avantgarde se kar naprej vrtijo v prazno, nesposobne za večjo umetniško ustvarjalnost. Zanikanje je izgubilo svojo ustvarjalno moč in umetniki samo še ponavljajo in plagirajo velika odkritja prve tretjine tega stoletja. Vstopili smo, kot pravi Daniel Bell, v postmodernizem, dobo upada umetniškega ustvarjanja, ki ji ostaja kot edino področje dokončna izraba modernističnih načel. Od tod izvira tudi nasprotje v kulturi, ki si je postavila za cilj ustvarjati vedno nekaj povsem drugačnega in ki ob zaključku tega procesa proizvaja enako, stereotipno in turobno ponavljanje. O tem povzema Daniel Bell sodbo O. Paza, čeprav po-

³ O Baudelairu in modernosti gl. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, str. 197—209

⁴ O. Paz, *Point de convergence*, Gallimard, 1976, str. 16

⁵ T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Klincksieck, 1974, str. 35

stavlja trenutek krize bolj zgodaj. Že leta je zanikanje sodobne umetnosti »obredno ponavljanje, upor je postal postopek, kritika retorika, prestopok ceremonija. Zanikanje ni več produktivno. Ne pravim, da doživljamo konec umetnosti, pač pa konec ideje o moderni umetnosti«. ⁶ Usihanje avantgarde, ki se ga ne da razložiti niti na osnovi »izgubljenega poklica« niti na osnovi »tehnične družbe«. Kultura nemsisla, krika in hrupa ne odgovarja tehničnemu postopku, čeprav bi ta bil njegov negativni dvojnik, in ni podoba oblasti in tehnike, ki »je sama po sebi praznilka vsakega smisla«. ⁷ Daniel Bell opaža prav to, da v naših družbah tehnične in ekonomske spremembe ne določajo sprememb v kulturi in da postmodernizem ni odsev poindustrijske družbe. Slepa ulica avantgarde pa je navezana na modernizem, na kulturo, ki je radikalno individualistična in gre do skrajnih posledic, na samomorilsko ozadje, ki sprejema za vrednoto le novost. Postmoderno hiranje je sad prezasičenosti kulture, ki je prišla do zanikanja vsakega trdnega reda.

Modernizem ni samo upor proti sebi, hkrati je odpor proti vsem normam in vrednotam meščanske družbe. »Kulturna revolucija« se začne tu, ob koncu 19. stoletja. Umetniški izumitelji iz konca 19. in 20. stoletja še zdaleč ne posnemajo vrednot ekonomsko vladajočega razreda, temveč ponujajo, in v tem se navdihujejo pri romantiki, vrednote, ki temelje na povzdigovanju jaza, na pristnosti in užitkih, na vrednotah, ki so neposredno sovražne buržoazni morali, ki je osrediščena na delo, varčevanje, zmernost in puritanizem. Od Baudelaira do Rimbauda in Jarryja, od V. Wolf do Joycea, do dadaistov do nadrealizma radikalizirajo umetniki novatorji svoje kritike proti družbenim dogovorom in ustanovam, postajajo besni zaničevalci meščanskega duha in prezirajo njegov kult denarja in dela, njegov asketizem in ozko racionalnost. Kar najbolj intenzivno življenje, »razbrzdanost vseh čutov«, slediti svojim pobudam in domišljiji, odpreti se na stežaj lastnim izkustvom: to kaže, da je modernistična kultura na odličen način kultura osebnosti. Za središče ima jaz. Kult posameznika se začne z Rousseaujem ⁸ in se nadaljuje v romantiki in njenem kultu strasti. Od druge polovice 19. stoletja pa ta proces dobi razsežnosti agonije. Norme buržoaznega življenja postajajo tarča vedno silovitejših napadov s strani upornih boemov. Ob tem pa se pojavita neomejen individualizem in hedonizem, ki uresničujeta, kar je trgovska ureditev ovirala: »Medtem ko je meščanska družba uvajala radikalni individualizem na ekonomsko področje in je bila pripravljena ukiniti vse tradicionalne družbene odnose, pa se je zelo bala sodobnega individualizma na področju kulture«. ⁹ Če je buržoazija revolucionirala proiz-

⁶ O. Paz, op. cit., str. 190

⁷ J. Ellul, L'Empire du non-sens, P.U.F., 1980, str. 96

⁸ Les contradictions culturelles du capitalisme, franc. prev. M. Matignon, P.U.F., 1979, str. 141

⁹ Op. cit., str. 28

vodnjo in menjavo, je nasprotno kulturna ureditev, v kateri se je razvila, ostala disciplinarna in avtoritarna, in če ostanemo pri ZDA, puritanska. Prav ta protestantsko-asketična morala je bila izpostavljena v toku prvih let 20. stoletja napadu umetniških novatorjev.

S pojavom množične potrošnje v ZDA v dvajsetih letih pa je hedonizem, ki je bil vse dotlej domena manjšine umetnikov in intelektualcev, postal splošno obnašanje v vsakdanjem življenju. Prav tu tiči velika kulturna revolucija sodobnih družb. Če se soočimo s kulturo z vidika načina življenja, opazimo, da glavni tvorec hedonistične kulture ni umetniški modernizem, temveč sam kapitalizem. Z ogromnim povečanjem števila predmetov, ki so dotlej veljali za luksuz, z reklamo, modo, s sredstvi množičnega obveščanja in predvsem s **posojili**, ki neposredno izpodkopujejo načelo varčevanja, se je puritanska morala umaknila pred hedonističnimi vrednotami, ki spodbujajo k zapravljanju, k uživanju življenja, k prepuščanju lastnim vzgibom. Od petdesetih let naprej je ameriška, pa tudi evropska družba osredotočena na kult porabe, prostega časa in užitkov. »Protestantske etike ni miniral modernizem, ampak sam kapitalizem. Največje orodje uničenja protestantske etike je bil izum posojila. Prej je bilo za nakup potrebno varčevati, s kreditno kartico pa lahko takoj potešimo svoje želje.«¹⁰ Stil sodobnega življenja ni samo sad sprememb v čutenju, ki so jih spodbudili umetniki pred stoletjem in več, temveč še bolj posledica preoblikovanja kapitalizma pred šestdesetimi leti.

Kultura, osredotočena na izpolnitvi jaza, spontanosti in uživanju, se je umestila pod mešanim vplivom modernizma in množične potrošnje. Hedonizem je postal »osnovno načelo« sodobne kulture in je odtlej v nasprotju s politično in ekonomsko logiko. Taka je splošna hipoteza, ki vodi analize Daniela Bella. Sodobna družba je razklana, nima več homogenega značaja in se kaže kot sestavljena veriga treh različnih redov: tehnično-ekonomskega, političnega in kulturnega, od katerih se vsak ravna po diametralno nasprotnih načelih. Ta področja »niso v soglasju eno z drugim in se spreminjajo v neenakem ritmu. Ravna se po različnih normah, ki opravičujejo drugačno ali celo nasprotno obnašanje. Prav ta nesoglasja med področji so odgovorna za razno-razna nasprotja v družbi.«¹¹ »Tehnično-ekonomski red« ali »družbeno strukturo« (organizacijo proizvodnje, tehnologijo, socioprofesionalno strukturo, razdelitev dobrin in uslug) usmerja **uporabna racionalnost**, to je uspešnost, meritokracija (meritus /lat./ = zaslužen, tisti, ki ima zasluge; op. prev.), uporabnost in produktivnost. Nasprotno pa je osnovno načelo, ki vodi področje oblasti in družbene pravičnosti, **enakost**: zahteva po enakosti se nenehno širi;¹² ne nanaša se samo na enakost vseh pred zakonom, na splošno volilno pravico, na ena-

¹⁰ Op. cit., str. 31

¹¹ Op. cit., str. 20—21

¹² Op. cit., str. 269—278

kost pravic, temveč tudi na »enakost sredstev (zahteva po enakih možnostih, eksplozija novih družbenih pravic v šolstvu, zdravstvu in ekonomskem zavarovanju) in celo na »enakost rezultatov«) posebno preučevanje manjšin, da bi se odstranilo neenakost rezultatov, zahteva po samoupravljanju (égale participation) vseh pri odločitvah, ki se tičejo delovanja bolnišnic, univerz, časopisov ali krajevnih skupnosti: zdaj je čas »demokracije samoupravljanja (de participation)«. Iz tega sledi »ločitev redov«, strukturalna napetost med vsemi tremi redi, ki temelje na antinomičnih logikah: med **hedonizmom, uspešnostjo in enakostjo**. V teh razmerah se je treba odpovedati sodbi, da je sodobni kapitalizem poenotena celota, kakor pravijo prevladujoče sociološke analize. Že več kot stoletje se pogloblja prepad med temi področji, kajti razdeljenost med družbeno strukturo in »kulturo antinomij«, ki je razširila svobodo jaza, postaja vedno globlja. Dokler se je kapitalizem razvijal pod okriljem protestantske etike, sta tehnično-ekonomski red in kultura oblikovala koherentno celoto, ki je bila naklonjena kopičenju kapitala, napredku in družbenemu redu. Toda bolj ko se je hedonizem uveljavljal kot najvišja vrednota in poveljavec kapitalizma, bolj je ta izgubljal značaj organske celote, soglasnost in svojo voljo. Kriza sodobnih družb je predvsem kulturna, oziroma duhovna.

prevedel Miran Špelič

Odlomki, ki jih objavljamo, so sestavni del zbirke esejev z naslovom **L'Ere du vide** (eseji o sodobnem individualizmu, Gallimard, Paris, 1983) Gilles Lipovetsky je profesor filozofije na univerzi v Grenoblu, **Doba praznine** pa je njegova prva knjiga.

Ekstaza komunikacije

Nobenega sistema objektov ni več. Moja prva knjiga vsebuje kritiko objekta kot neizogibnega dejstva, substance, stvarnosti, uporabne vrednosti.¹ Tam smo obravnavali objekt kot znak, vendar znak, ki še vedno vsebuje pomen. V tej kritiki sta se prepletali dve glavni logiki: **fantazmatična logika**, ki se je nanašala v glavnem na psihoanalizo — njene identifikacije, projekcije in celotno imaginarno področje transcendence, moči in seksualnosti, ki delujejo na ravni objektov in okolja, s posebnim privilegiranjem osi hiša/avtomobil (imananca/transcendenca); in **diferencialna socialna logika**, ki se je razlikovala po tem, da se je nanašala na sociologijo, ki sama izhaja iz antropologije (potrošnja kot proizvajanje znakov, diferenciacija, status in prestiž). Za tema logikama, ki sta v nekem smislu deskriptivni in analitični, so že tlele sanje o simbolični menjavi, sanje o statusu objekta in potrošnje nad menjavo in porabo, nad vrednostjo in enakovrednostjo. Z drugimi besedami: **žrtvovalna logika** potrošnje, daru, stroška (zapravljanja — *dépense*, iz gl. *dépenser* — op. prev.), »potlatcha« (v ameriški indijanščini je to ceremonialna zabava, kjer se izmenjujejo darila v znak bogastva — op. prev.) in prekletega dela.²

V nekem smislu vse to še obstaja, drugače gledano pa vse izginja. Opis tega pravega intimnega kozmosa — projektivnega, imaginarnega in simboličnega — se je še vedno nanašal na status objekta kot zrcala subjekta, to pa izmenoma na imaginarne globine zrcala in »prizorišča«: poznamo domačijsko prizorišče, prizorišče interiornosti, privaten kontinuum prostora in časa (bolj ali manj v korelaciji z javnim prostorom). Opoziciji subjekt/objekt in javno/zasebno sta bili še vedno smiselni. To je bilo obdobje odkrivanja in raziskovanja vsakodnevnega življenja, ki se je kot drugo prizorišče pojavljalo v senci historič-

¹ *Le système des objets* (Paris, Gallimard, 1968)

² Baudrillard tukaj aludira na teorijo darovalne menjave, ki jo je postavil Marcel Mauss, in na Georges Batailla predstavo o »*dépense*«. »Prekleti del« v Bataillevi teoriji se nanaša na vse, kar ostane zunaj racionalizirne ekonomije menjav družbe. Glej Bataille, *La part maudite* (Paris, Editions de minuit, 1949). Lastni Baudrillardov koncept simbolične menjave kot oblike interakcije, ki je izven moderne zahodne družbe in jo potemtakem »straši kot njena lastna smrt«, najdemo v *L'échange symbolique et la mort* (Paris, Gallimard, 1976).

nega prizorišča, s tem da je prvo postajalo vedno bolj simbolično, drugo pa je bilo politično vedno šibkejše.

Toda danes prizorišče in zrcalo ne obstajata več, namesto tega sta tu ekran in mreža. Namesto reflektivne transcendence zrcala in prizorišča je tu neodsevna površina, imanentna površina, kjer se razvijajo operacije — gladka operativna površina komunikacije.

Nekaj se je spremenilo in faustovska, prometejska (ali morda ojdipovska) doba proizvodnje in potrošnje se je umaknila »proteinski« dobi mrež, narcisistični in spremenljivi eri zvez, kontaktov, stika, »feed-backa«, medsebojnega delovanja različnih sistemov, kar se sklada s kozmosom komunikacije. S televizijsko sliko — televizija je temeljni in popolni objekt te nove ere — postaneta naše lastno telo in obdajajoči univerzum pravi kontrolni ekran.

Če dobro premislimo, se ljudje ne projicirajo več v svoje objekte, s svojimi čustvi in predstavami, svojimi idejami o posedovanju, izgubi, žalovanju in ljubosumju: psihološka dimenzija je v nekem smislu izginila; in četudi jo lahko še vedno točno določimo, čutimo, da ni v tem pravo bistvo stvari. V zvezi z avtomobilom je pred časom to že označil Roland Barthes: postopoma je nekakšna logika »voznje« zamenjala docela subjektivno logiko posedovanja in projekcije.³ Sanj o moči, hitrosti, lasti, ki bi bile vezane na sam objekt, ni več, pač pa je tu taktika možnosti, vezanih na uporabo: obvladovanje, kontrola in upravljanje, optimalizacija igre možnosti, ki jih avto ponuja kot vektor in vozilo, ne pa več objekt psihološkega sanktuarija. Sam subjekt, ki se je naenkrat spremenil, postane kompjuter za volanom, nič več pijani demiurg moči. Vozilo postane tako nekakšna kapsula, armaturna plošča njeni možgani, obdajajoča pokrajina pa se razpira kot televizijski ekran (namesto prejšnjega živega projektila).

(Lahko pa si zamislimo celo višjo stopnjo, kjer je avto še vedno delavno vozilo, stopnjo, kjer avto postane informacijska mreža. Znani japonski avtomobil, ki se s teboj pogovarja, ki te »spontano« obvešča o svojem splošnem stanju in celo o tvojem splošnem stanju, s tem, da včasih odpove delovanje, če ne deluješ dobro. Avto torej kot preudarjajoči svetovalec in partner v splošnih pogajanjih nekega življenjskega stila, potemtakem nekaj — ali nekdo: na tej točki ni več nobene razlike — s čimer si povezan. Glavni problem postane torej komunikacija s samim avtomobilom, stalen test subjektivne prisotnosti z njegovimi lastnimi objekti, neprekinjena površina.

Zdaj lahko opazimo, da na tej točki premikanje in hitrost sploh nista več pomembna. Prav tako postane nepomembna nezavedna projekcija, posamezni ali družbeni način tekmovanja, ne nazadnje prestiž. Poleg tega so avto v tem smislu desakralizirali že pred časom: konec je s hitrostjo — vozim se dlje in manj porabim. Zdaj pa se je kljub vsemu na vseh nivojih naselil ekološki ideal. Nič več zapravljanja, potrošnje,

³ Glej Roland Barthes, »La nouvelle Citroën« Mythologies.

razkazovanja, namesto tega pa reguliranje, premišljena funkcionalnost, solidarnost vseh elementov istega sistema, kontrola in globalno upravljanje celote. Vsak sistem, brez dvoma tudi domačijski univerzum, predstavlja neke vrste ekološko nišo, kjer je bistveno ohranjanje relationalnega dekorja, v katerem morajo vsi člani med seboj neprestano komunicirati in ostati v zvezi. Dobivati morajo informacije o ostalih členih in o sistemu kot celoti, saj bi nejasnost, odpor ali skrivnostnost enega samega člana lahko pripeljali do katastrofe.)⁴

Zasebna »telematika«: vsaka oseba se znajde pri upravnih plošči hipotetičnega stroja, izolirana v popolni in oddaljeni oblasti, neskončno oddaljeni od izvirnega sveta. To pomeni, v isti poziciji kot astronaut v kapsuli, v brežnostnem stanju, zaradi katerega je potreben neprestan orbitalni let in dovolj velika hitrost, da ne bi treščil nazaj na izvirni planet.

Obstoj živečega satelita, *in vivo* v povsem običajnem okolju, se ujema s satelizacijo realnega ali, kakor to imenujem, »hiperrealizem simulacije.«⁵: dvig domačega sveta na kozmično moč, na vesoljsko metaforo, s satelizacijo je dvosobno stanovanje s kuhinjo in kopalnico spremenjeno v zadnji lunarni model in vrženo v orbito. Postavitev povsem vsakodnevnega zemeljskega bivanja v vesolje pomeni konec metafizike. Začenja se era hiperrealnosti. Hočem reči tole: kar je bilo psihološko in duševno projicirano, kar smo na zemlji ponavadi živeli kot metaforo, kot duševno ali metaforično sceno, je potemtakem projicirano v realnost brez kakršnekoli metafore, v absoluten prostor, v katerega spada tudi simulacija.

⁴ Dve opazki. Prvič, to ni le zaradi prehoda, kot bi ga lahko imenovali, iz družbe izobilja in luksuza v družbo krize in revščine (ekonomski razlogi niso bili nikoli kaj prida vredni). Tako kot učinek potrošnje ni bil nikoli vezan na uporabno vrednost stvari, marveč natanko na prehod iz uporabne vrednosti na znakovno vrednost, torej je tu nekaj novega, kar ni vezano na konec izobilja.

Drugič, to ne pomeni, da domačijski svet — dom, predmeti v njem, etc. — ne živi več na veliko v tradicionalnem smislu — socialno, psihološko, diferencialno etc. To bi prej pomenilo, da ni več opor, da je nova ureditve ali življenjski stil v bistvu že pripravljen, čeprav ga nakazujejo samo tehnologijski diskurzi, ki so često samo politična igračka. Vendar je bistvenega pomena vedeti, da se kakršnakoli analiza sistema objekta v šestdesetih in sedemdesetih letih začenja z jezikom reklame in psevdokonceptualnim jezikom strokovnjaka. »Potrošnja«, »strategija želje« etc. so bili sprva metadiskurz, analiza projektivnega mita, katerega dejanski učinek ni bil nikoli dobro znan. Kako ljudje s svojimi objekti živijo — v osnovi ne vemo o tem nič več kot o resnici primitivnih družb. Zato je večinoma problematično in nesmiselno preverjanje (statistično, objektivno) teh hipotez, kar bi moral biti sposoben vsak dober sociolog. Kot vemo, je jezik reklamiranja v prvi vrsti namenjen samim reklamnim agentom. Nič nam ne zagotavlja, da je sodobni diskurz o kompjuterski znanosti in komunikaciji namenjen samo profesionalcem na tem področju. (Kar pa zadeva diskurz samih intelektualcev in sociologov...)

⁵ Za razširjeno razlago te ideje glej Baudrillardov esej »La précession des simulacres«, *Simulacres et simulation* (Paris, Galilée, 1981).

To je le primer, pomeni pa popoln prehod naše zasebne sfere v orbito, kot model orbite in okolja. Pred nami ni več prizor, v katerem se dramatična notranjost subjekta ukvarja s svojimi objekti kot z lastno podobo. Pravkar upravljamo mikro-satelit, v orbiti ne živimo več kot igralci ali dramatik, pač pa kot terminal neštetih mrež. Televizija je še vedno najbolj direktna prefiguracija tega stanja. Danes pa je sam prostor bivanja zamišljen kot sprejemnik in oddajnik, tako prostor recepcije kot operacij. Kontrolni ekran in terminal imata zdaj telematično moč — imata zmožnost upravljanja na daljavo. Sem spadajo tudi hišna dela in seveda potrošnja, igra, družbeni odnosi in prosti čas. Simulatorji prostega časa ali počitnic, ki jih imamo doma — kot simulatorji leta za pilote — so zdaj možni.

Tako smo zdaj daleč od dnevne sobe in prav blizu znanstveni fantastiki. Toda ponovno je treba poudariti, da je do vseh teh sprememb — odločilne mutacije objektov in okolja v moderni eri — prišlo zaradi nepreklicnega nagibanja k trem stvarim: vedno večja formalna in operacionalna abstrakcija elementov in funkcij ter njihova združitve v enem samem bistvenem procesu funkcionalizacije; premestitev telesnih gibov in truda v električne in elektronske komande; in miniaturizacija, v prostoru in času, procesov, katerih pravo prizorišče (čeprav to ni več prizorišče) je infinitezimalni spomin in ekran, ki so z njim opremljeni.

Kljub temu se pred nami odpira problem: elektronska »encefalizacija« in miniaturizacija stikov in energije, tranzistorizacija okolja namreč delajo vse, kar je prej polnilo prizorišče naših življenj, neuporabno, zastarelo in skoraj obsceno. Dobro vemo, kako že samo prisotnost televizije spremeni ostali bivalni prostor v arhaičen okvir, sled človeških odnosov, katerih preživetje postaja zelo vprašljivo. Brž ko prizorišče ni več napolnjeno z igralci in njihovimi fantazijami, brž ko je obnašanje izkristalizirano na določenih ekranih in operativnih terminalih, se zazdi tisto, kar ostane, le veliko neuporabno telo, zapuščeno in obsojeno. Resnično samo se nam pokaže kot veliko neuporabno telo.

To je čas miniaturizacije, telekomand in mikroprocesij časa, teles in užitkov. Nobenega idealnega principa za te stvari na kakem višjem nivoju ni več, ničesar človeškega. Kar ostane, so samo zgoščeni efekti, zmanjšani in takoj dostopni. Ta preskok s človeškega merila na sistem nuklearnih matric je razviden povsod: to telo, naše telo, se nam često zazdi preprosto odveč, v bistvu neuporabno zaradi svoje razprostrtosti, množičnosti in zapletenosti svojih organov, tkiv in funkcij, saj je dandanes vse zbrano v možganih in genetskih kodih, ki sami povzemajo operacionalno definicijo biti. Pokrajina, ogromna geografska pokrajina je videti kot zapuščeno telo, katerega prostranost in razširjenost se zdita samovoljni (in po katerem je dolgočasno hoditi, četudi zavijemo z glavne ceste), saj so vsi dogodki strnjeni v mestih, ki so tudi sama podvržena redukciji na nekaj miniaturnih

točk. In čas: kaj bi lahko rekli o velikanski količini prostega časa, ki ga imamo, količini, ki s svojim razvojem postaja neuporabna, bržko je instantnost komunikacije zmanjšala naše izmenjave v sosledje trenutkov?

Potemtakem telo, pokrajina in čas postopoma izginjajo kot prizorišča. Isto velja za javni prostor: družbeni in politični teater sta oba bolj in bolj zreducirana na veliko in mehko telo z mnogimi glavami. Novi način reklamiranja — ki ni več bolj ali manj baročen, utopičen ali ekstatičen scenarij objektov in potrošnje, pač pa efekt povsod prisotne vidnosti podjetij, znamk, družbenih sogovornikov in družbenih sposobnosti komuniciranja — novi način reklamiranja je zasedel vse in javni prostor (cesta, spomenik, tržišče, prizorišče) s tem izginja. Reklamiranje se udejanja ali, če imamo raje, materializira se v vsej svoji fetišizaciji; monopolizira javno življenje, s tem da ga prikazuje. Ker ni več omejeno na tradicionalni jezik, reklamiranje organizira arhitekturo in izvedbo objektov kot so Beaubourg in Forum des Halles ter projektov prihodnosti (primer je Parc de la Villette), ki so spomeniki (ali anti-spomeniki) reklamiranju, vendar ne zato, ker bodo prilagojeni potrošnji, marveč zato, ker nemudoma postanejo anticipiran prikaz operacij kulture, ugodnosti, premika mas in družbenega fluksusa. To je edina arhitektura tega dne: veliki ekrani, kjer se odsevajo atomi, delci in molekule v gibanju. Ne gre za javno prizorišče ali pravi javni prostor, marveč ogromne prostore premikanja, ventilacije in trenutnih stikov.

Isto velja za zasebni prostor. Na prefinjen način se dogaja izguba javnega prostora istočasno z izgubo zasebnega. Prvi ni več spektakel, drugi ni več skrivnost. Njuno razločno nasprotje, jasna razlika med eksterierjem in interierjem je točno opisovala domačijsko prizorišče objektov s pravili igre in omejitvami, in suverenost simboličnega prostora, ki je bil prav tako objektov. Zdaj je to nasprotje zbrisalo z neke vrste obscenostjo, kjer najbolj intimni procesi našega življenja postanejo glavno napajališče medijev (družina Loud v ZDA, nešteti posnetki kmečkega ali patriarhalnega življenja na francoski televiziji). Obratno pa se ves svet samovoljno razgrne na vašem domačem ekranu (vse nepotrebne informacije, ki prihajajo k vam z vsega sveta, kot mikroskopska pornografija kozmosa, nepotrebna, odvečna tako kot seksualni konec kakega porno filma): vse to trešči v prizorišče, ki ga je poprej varovala minimalna razlika med javnim in zasebnim, prizorišče, ki je bilo na omejenem prostoru, pač glede na skrivni ritual, ki so ga poznali samo igralci.

Nedvomno je ta zasebni svet odtuževal v smislu, da vas je ločil od drugih — ali sveta, kjer je veljal za varovalni zaprtek, obrambni sistem. Obenem pa je tudi izkoriščal simbolični bonus odtujitve, torej da Drugo obstaja in da te drugotnost lahko pripelje do najboljšega ali najslabšega. Potemtakem je potrošniška družba živela tudi v znaku

odtujitve, kot družba spektakla.⁶ Vendar samo tako: dokler obstaja alienacija, obstaja spektakel, akcija, prizorišče. To ni obscenost — spektakel ni nikoli obscen. Obscenost se začne natanko takrat, ko ni več spektakla, ni več prozorišča, ko vse postane prozornost in takojšnja vidljivost, ko je vse izpostavljeno ostri in neizprosnosti luči informacije in komunikacije.

Ne igramo več v drami odtujitve: živimo v ekstazi komunikacije. In ta ekstaza je obscena. Obsceno je tisto, kar razblini vsako zrcalo, vsak pogled, vsako podobo. Obsceno konča z vsemi predstavami. Toda ne postane le spolnost obscena, danes je tu celotna pornografija informacije in komunikacije, rekli bi, linij in mrež, pornografija funkcij in objektov v njihovi pripravnosti, fluidnosti, dostopnosti, v njihovem upravljanju, v njihovem prisiljenem pomenu, v njihovi prikazljivosti, razvejanosti, polivalenci, v njihovem svobodnem izrazu... To ni več tradicionalna obscenost tistega, kar je skrito, zatrto, prepovedano ali temno, nasprotno, to je obscenost vidnega, vse preveč vidnega, vidnejšega od vidnega. To je obscenost tistega, ki ne pozna več skrivnosti in se popolnoma raztaplja v informaciji ter komunikaciji.

Marx je izpostavil in obsodil obscenost udobja, ta obscenost je bila vezana na njeno protivrednost, podlemu principu prostega obtoka, predvsem pa uporabni vrednosti objekta. Obscenost udobja izvira iz tega, da je abstraktna, formalna in lahka v nasprotju s težo, zadržanostjo in substanco objekta. Udobje je razvidno: v nasprotju z objektom, ki nikdar povsem ne izda svoje skrivnosti, ugodje vedno izžareva svoje vidno bistvo, to pa je njena cena. To je formalni prostor transkripcije vseh objektov, skozi njo objekti komunicirajo. Potemtakem je forma udobja prvi medij modernega sveta. Toda sporočilo, ki ga objekti skoznjo podajajo je že izredno poenostavljeno in je vedno isto: njihova menjalna vrednost. V končni fazi sporočila ni več: medij sam se izpostavlja v lastnem pretoku. To imenujem (potencialno) ekstazo.

Treba je samo podaljšati to marksistično analizo ali jo dati na drugo ali tretjo potenco, da bi dojali prozornost ali obscenost sveta komunikacije, ki pušča daleč za seboj relativne analize sveta udobja. Vse funkcije so ukinjene v eni sami dimenziji, dimenziji komunikacije. To je ekstaza komunikacije. Vse skrivnosti, prostori in prizorišča so ukinjeni v eni sami dimenziji informacije. To je obscenost.

Vroč, seksualno obscenost bivših dni je zamenjala hladna in komunikacijska, kontaktna in motivacijska obscenost današnjega dne. Tista bivša je vsekakor vsebovala nekaj promiskuitete, a bila je organska, kot telesna drobovina, ali spet kot objekti, ki smo jih zbirali in nakopičili v zasebnem svetu, ali kot vse, kar ni govorjeno, čemi

⁶ Referenca na knjigo Guya Deborda *La Société du spectacle* (Paris, Buchet-Chastel, 1968).

v tišini zatiranih. V nasprotju z organsko, drobovinsko, meseno promiskuiteto je promiskuiteta, ki vlada nad komunikacijskimi mrežami stvar površinske zasičenosti, nenehnega snubljenja odjemalcev, ukinitev vmesnih in varovalnih prostorov. Dvignem telefonsko slušalko in vse je jasno: marginalna mreža me v celoti ujame in pritiska name z vso dobro voljo vsega, kar hoče komunicirati in k temu teži. Svobodni radio: govori, poje, se izraža. Zelo dobro, to je simpatična obscenost njegove vsebine. To je rezultat, pri vsakem mediju malce drugačen: prostor, tokrat na ultrakratkih valovih, je povsem zasičen, postaje se prekrivajo in se mešajo med seboj (do take mere, da včasih sploh ne komunicirajo več). Kar je bil včasih svoboden prostor, zdaj ni več. Morda je svoboden govor, vendar sem manj svoboden jaz sam: ne uspem več izvedeti tistega, kar hočem, prostor je tako zasičen, pritisk tistih, ki bi bili radi slišani, pa tako velik.

Padel sem v negativno ekstazo radia.

V resnici je s tem obscenim delirijem komunikacije zvezano stanje fascinacije in omotice. Morda neke vrste užitek, toda naključen in omamljajoč. Če sledimo klasifikaciji iger, ki jo je postavil Roger Caillois (prav tako je dobra kot kakšna druga)⁷ — igre ekspresije (**mimikrija**), tekmovalne igre (**agon**), igre sreče (**alea**), igre vrtočlavice (**ilynx**) — bi nas celotna tendenca naše sodobne »kulture« vodila iz relativnega izginotja iger ekspresije in tekmovanja (kot smo ugotovili na ravni objektov) do prednosti oblik tveganja in omotice. Zadnji dve ne vsebujeta več igre prizorišča, zrcal, izziva in dvojnosti; rekli bi, da sta prej ekstatični, samotarski in narcisistični. Užitek ni več v prikazovanju, scenskem in estetskem, pač pa temelji na čisti in goli fascinaciji, ki je naključna in psihotropična. To ni nujno negativna vrednostna sodba: nedvomno imamo opravka z izvirno in globoko mutacijo samih oblik percepcije in užitka. Se vedno pa nam niso povsem jasne posledice. Ker smo hoteli uporabiti svoje stare kriterije in odseve »prizoriščne« senzibilitete, smo brez dvoma napak razumeli, kaj bi se lahko v tej čutni sferi pojavilo novega, ekstatičnega in obscenega.

Nekaj je jasno: prizorišče nas draži, obsceno nas fascinira. S fascinacijo in ekstazo izginja strast. Investicije, želje, strast, zapeljevanje, ali spet, po Cailloisu, izražanje in tekmovanje — vroči svet. Ekstaza, obscenost, fascinacija, komunikacija ali spet, po Cailloisu, hazard, sreča in omotica — hladni svet (celo omotica je hladna, predvsem tista psihedelična, ki jo povzročijo mamila).

V vsakem primeru bomo morali trpeti to novo stanje stvari, to nasilno ekstrovertiranje notranjosti, to prisiljeno injekcijo eksteriornosti, kar dejansko pooseblja kategorični imperativ komunikacije. Tu bi spet morda lahko uporabili stare metafore patologije. Če je bila bila histerija patologija zaostrenega uprizarjanja subjekta, patologija

⁷ Roger Caillois, *Les jeux et les hommes* (Paris, Gallimard, 1958).

ekspresije, teatralne in operne spreobrnitve telesa, in če je bila paranoja patologija organizacije, strukturizacije togega in ljubosumnega sveta, potem smo s komunikacijo in informacijo, z imanentno promiskuiteto vseh teh mrež, z njihovimi nenehnimi stiki, zabredli v novo obliko shizofrenije. Nobene histerije več, nobene projektivne paranoje, odkrito povedano, pač pa to stanje terorja, ki je lastno shizofreniku: vse je preblizu, nečista promiskuiteta vsega, kar se dotika, vlaga in prodira brez odpora, konec je z avro zasebnosti, niti telo ga ne more več zaščititi.

Shizofrenik je prikrajšan za vsako prizorišče, odprt za vse proti svoji volji, njegovo življenje poteka v največji zmedi. Celó sam je obscen, obsceni plen obscenosti sveta. Kar ga določa, ni toliko izguba realnega, svetlobna leta oddaljenosti od resničnega, patos razdalje in odločilne ločitve, kot ponavadi slišimo: ne, prav nasprotno, popolna bližina, dovršena instantnost stvari, občutek nebogljenosti, nobenega spokoja. Konec je z notranjostjo in intimnostjo, prekomerna izpostavljenost in prozornost sveta, ki lomasti po njem brez ovir. Shizofrenik si ne more več izmisliti meja svoje biti, ne more več igrati ali se postaviti na oder, ne more se več zamisliti kot zrcalo. Zdaj je samo čisti ekran, center stika vseh vplivnih mrež.

(Opombe smo povzeli po angleškem prevodu eseja, ki je izšel v zborniku *Postmodern Culture*, London and Sidney, Pluto Press, 1985)

Jean Baudrillard je profesor sociologije na univerzi v Nanterru in avtor več kot desetih knjig o politični filozofiji, sociologiji vsakdanjega življenja, množičnih medijev in kulture.

Med njimi so morda najpomembnejše **Pour une critique de l'économie politique** (1972), **L'Echange symbolique et la Mort** (1976), **A l'ombre des majorités silencieuses** (1978), **De la séduction** (1979), **Simulacres et simulation** (1981) in **Les strategies fatales** (1983)

Prevedel Luka Novak

YUGOSLAVICA

Avtoritete so mrtve

(intervju s Svetislavom Basaro)

Svetislav Basara (1953) je pisec zgodb, romanov in esejev. Svoje tekste je zbral v knjigah **Zgodbe v izginjanju** (1982), **Kitajsko pismo** (roman, 1985) **Peking by Night** (zgodbe, 1985) in **Počeno ogledalo** (roman, 1986).

Spada med najznačilnejše avtorje »mlade srbske proze«, za katero je značilna uporaba metafizijskih postopkov kolaža, montaže, citata, palimpsesta in mešanja žanrskih pravil. Na tematskem nivoju je morda najizrazitejši odmik od politično angažirane »stvarnostne proze« in naslonitev na urbano mitologijo medijev, pa tudi na evropsko mistično in književno izročilo.

Poleg Basare kritika večinoma uvršča v »mlado srbsko prozo« še Mihajla Pantića, Predraga Markovića, Nemanjo Mitrovića, Vladimirja Pištala in še nekatere druge.

Intervju, ki ga objavljamo, je za najboljšo zagrebško književno revijo Quorum (4/5, 1986) pripravil Nenad Bartolčić.

• Kadar se govori o mladih avtorjih, se pogosto izpostavlja njihovo zoperstavljanje književni tradiciji. V tvojem primeru je zveza s književno tradicijo prav poudarjena in to s tistim njenim delom, ki ga sestavljajo dela piscev, kot so Kafka, Beckett, Ionesco, avtorjev francoskega romana ali pa celo Johna Bartha.

Basara: V srbski kritiki obstaja neko prevladujoče mišljenje, s katerim se nikakor ne strinjam, da vsaka generacija nosi s seboj prelom s tradicijo. Vsak, celo najradikalnejši literarni umetniški projekt je lahko samo navezovanje na tradicijo, če ne vključimo v to sfero razmišljanja takoimenovanih projektov avantgarde, kot sta npr. dadaizem, nadrealizem, ki na koncu vseeno končajo kot kanonizirani, dogmatični načini mišljenja. Imam se za pisca, ki pripada nekemu, grobo in pogojno rečeno, klasicističnemu videnju sveta. Za razliko od takoimenovanih avantgardnih usmeritev v umetnosti to videnje sveta teži k sintezi, čeprav na videz moje knjige niso sintetične, ampak analitične in se zdi, da so rušilne. Obstajata, zopet grobo rečeno, dva načina mišljenja, analitični in sintetični. Analitični način

mišljenja je v svojem bistvu destruktiven. Sama beseda *analysis* v grščini pomeni razlaganje, razčlenjevanje. Z miselnim procesom razlagamo pojem ali določen občutek, vendar ga ne spoznavamo, ampak samo razlagamo na sestavne dele. Metafizično ga uničujemo. Na drugi strani pa gre sintetični način mišljenja po analogijah, podobnostih, po sorodnostih. Išče najmanjše razdalje. Uporabil bom analogijo z računalniki, ki sem jih preučeval s skoraj metafizičnega stališča. Na Japonskem delajo na računalnikih pete generacije, ki bodo kombinacija žive materije in tekočih kristalov. Ta zamisel, ki je na prvi pogled monstrozna, to v resnici ni. Računalniki pete generacije bodo imeli poleg logike in miselnih procesov tudi sposobnost občutkov in zdi se mi, da se bodo mnoge stvari obrnile na boljše. Stroji niso zli, vendar niso tudi absolutno dobri, kot to misli pozitivistična stran. Toliko so zli, kot so njihovi ustvarjalci. Malo sva se oddaljila od vprašanja tradicije. Vsak korak naprej izven tradicije morda vodi v **propad civilizacije**. To je moja obsesivna tema. Naša civilizacija je utemeljena na krščanski veri križanega boga, ki umre, kar je svojevrsten **absurd**, in vstane od mrtvih, kar je **še večji absurd**. Temelji naše civilizacije so absurdni, toda vseeno se je bleščeče razvila. No, njen zlom pa se začne točno v tistem trenutku, ko se opuščajo civilizacijski temelji, se pravi, vera v absurd, vera v čudeže in ko se začne civilizacija zasnnavljati na **ratu**. Propad zahodne civilizacije se zato začneja tam nekje pred koncem renesanse, z racionalisti. Na razumu začenjati nekaj, kar je bilo zasnovano na absurdu, pripelje do absurda. Kajti naša civilizacija sploh ni bila absurдна do tistega trenutka, ko je skušala prenehati biti taka. En sam pogled na zgodovino je dovolj, da nas prepriča, da absurdi na tem svetu pridejo prav v času prevlade racionalistov in njihovega pogleda na svet. Zelo lahko je seveda dokazati, da ves ta racionalizem, pozitivizem in scientizem, ki je prevladal, ni pripeljal do pričakovanega blagostanja. Nasprotno, vodi do strašnih stvaritev, do fašističnih, totalitarističnih projektov vseh mogočih vrst. Imamo pretresljive in strašne slike koncentracijskih taborišč, v katerih mašinerija za spreminjanje ljudi v nič brezhibno funkcionira po zakonih matematike, logike, mehanike. Toda njen končni cilj je prismojen, nesmiseln, absurden. V zvezi s povratkom k tradiciji mislim (da se navežem na tisto, kar sem že govoril), da so moji teksti poskus povratka k tradiciji, ki v določeni perspektivi deluje absurdno in to je dobro. Tisto, kar je bil moj neskromni namen, ne toliko zavesten kot intuiven, je razbiti ta **ratio** in logiko takega sveta, v katerem so povsem logične prav nelogične stvari. Prav si imel, ko si me spravil v zvezo z določeno evropsko literarno tradicijo, ki se giblje prek Kierkegaarda, Kafke, Becketta, Marcela Prousta... Čutim se pripadnika te tradicije;

Mislim (o tem sem pisal v eseju, objavljenem v **Književnoj reči, Metafizika proze v luči propada zahoda**), da obstajata dve vrsti literature, kar ne pomeni, da je ena dobra, druga pa slaba. Ena je angažirana

na strani človeškosti, pa čeprav so to knjige kot Kafkov **Proces**, **Grad**, ki na prvi pogled povzročata slabost. Mislim, da knjige, ki ne povzročajo slabosti ali eksistencialne napetosti ali eksistencialne negotovosti ali dvoma ali vsaj tiste, ki ne nasmejejo (ker tudi humor ni nič manj dober za streznitev od trepeta), torej knjige, ki ne gredo s to linijo, da so te danes nepotrebne in odvečne, toda na žalost take knjige prevladujejo. Ljudje so vseeno bolj nagnjeni k pozabljanju kakor k spominjanju.

• **Književnost, ki jo danes pišejo mlajši avtorji, je naenkrat prežeta z nečem, kar je mogoče imenovati medijska zavest. Izkušnje različnih medijev — filma, televizije, stripa, videa, pop/rock glasbe — je v mnogočem prispevala k nekemu novemu doživljanju, pa tudi dojemanju realnosti. Ali je mogoče govoriti o novi realnosti?**

Basara: Vprašanje je zelo kompleksno in poskušal bom nanj odgovoriti na več nivojih. Predvsem izhajamo iz hipoteze, ki ni z ničemer dokazana, da smo ljudje absolutno resnični, da pa določene stvari absolutno niso resnične. To je nagnjenost k samoprevari. V takem smislu je v literarnem svetu, in ne samo v literarnem, ontološko enako kot katerikoli človek utemeljen Racman Jaka, ki se vsakodnevno pojavlja v novinarskih stolpcih, v kvadratkah stripa. S stališča večnosti, da se vrnem malo na tehnologijo, nihče od nas ne obstaja, ker večnosti ni mogoče nič vzeti ne dodati. Med večnostjo in nami je vgnezden čas.

V nekaterih mojih tekstih se pojavljajo tudi junaki iz nekega tako popularnega, vendar tudi preziranega medija, kot je strip in to dnevni, novinarski strip. V zgodbah **Peking by Night** na primer Miki ali Šilja stoji za neko govorilnico in v tistem oblačku nad njegovo glavo, v katerem je sicer vpisan tekst, stoji vpisan citat Georgesa Poulesa o duši, ki ne more najti same sebe, torej nek izjemno ontološko zbit citat, nek metafizični citat. Neko popolnoma resno stvar izgovarja junak otročjega stripa. Na ta način je bila dosežena določena tenzija, ki (kolikor ne spravlja v neresnost preveč hladno metafiziko, toliko) oživlja na prvi pogled preveč nepomembno in nesmiselno kreaturo, kot je Mickey Mause. Ta medijska zavest je prisotna pri vseh piscih moje generacije in to ni čudno, saj smo odrasli v času očitne fascinacije nad temi mediji. Zaradi razmer v naši državi so bili mediji (strip, rock, celo film) posvem zapostavljeni, oziroma postavljeni pod izredno strog nadzor. Moja generacija je imela to srečo oziroma nesrečo, da je v času, ko je človek nasploh nagnjen k fascinacijam, okoli sedemnajstega, osemnajstega leta torej, v sedemdesetih letih, prišlo do prave poplave stripov, rocka, televizije, nekaj kasneje pa tudi videa.

Začel sem kot rocker, kot glasbenik v nekem bendu. Torej ne samo, da sem bil fasciniran kot potrošnik, ampak sem sam aktivno sodeloval v nekem popularnem mediju, kot je rock in to je moralo pustiti sledi v mojih kasnejših literarnih proizvodih. Predvsem literatura, pa tudi umetnost nasploh, obstaja, da nas dela neresne.

Nima smisla niti da nas poučuje, ker so za to primernejše ideologije in teorije. Smisel književnosti je, da nas dela neresne. Neresnosti nimam za nekaj slabega. Neresen človek ne bo nikoli ustanovil koncentracijskega taborišča ali nekoga poslal na grmado. S tem, ko nas dela neresne, nas literatura ponovno dela človeške, dela nas bolj pripravljene za sprejemanje absurda. Tukaj spet prihajamo do določene absurde situacije, da človeka, ki se igra, absurd ne vznemirja. Ves ta direndaj okoli eksistencialistične filozofije absurda in ogorčenosti zaradi absurda, se meni zdaj že zdi kot ustvarjanje velikega hrupa za nič, čeprav sem se v mladosti navduševal nad temi deli. Stvari je potrebno poenostavljati. Četudi je nekaj res absurdno, zakaj se razburjati zaradi tega. Mislim, da je brezup, ki je zavladal, in morda še vedno traja, na zahodu Evrope, posledica ločevanja človeka od narave, spravljanje v okvire **ratia**. Prihajava do tistega, kar sem govoril ob prvem vprašanju: ker je človek preveč zožen, spravljen na mentalno-fizične funkcije, je prišlo do ontološkega samomora cele zahodne Evrope. V tem smislu je bil prodor novih medijev, ki so našli svoje mesto v literaturi, eden od poslednjih in skoraj uspešnih poskusov vzpostavitve resnične, horizontalne komunikacije med ljudmi, ki ni dirigirana z nikakršnimi hierarhičnimi stopnjami, ideološkimi pritiski in sredstvi za delovanje teh pritiskov, kot so tisk, radio, televizija. To je bil poskus ustvariti spontano komunikacijo. Na balkanoidni način se je pri nas rock vendarle udomačil in definitivno vklopil v establishment ter v celotno mašinerijo za **kretenizacijo**. Vpliv rocka bi bil lahko s posredovanjem literature večji, ker je tudi sam postal **show business**, v katerem vladajo ekonomski zakoni. Pisci rockovske opredelitve morejo ustvariti vtis, določeno tenzijo s svojimi deli, ki bodo morda poskušala nadoknaditi toliko, kolikor je to v literaturi mogoče.

• **Morda bo tale trditev zvenela nekoliko pretenciozno, vendar se mi zdi, da so tvoji in podobni prozni koncepti (npr. tisti Stanislava Habjana v mladi hrvaški prozi) najbolj realistični obrazci, ki se danes pišejo pri nas.**

Basara: Če se ti proza takega tipa zdi stvarnejša od proze, ki pretendira na to, da spominja na stvarnost, mislim, da si zadel v samo bistvo. Če nanedimo čudovito analogijo in primerjamo nekega Borgesa z nekim Fedajevim, bomo prišli do presenetljivega vpogleda: čeprav sta neskončno različna, se kljub temu v tej različnosti dotikata. Kajti Borgesovi svetovi so enako izmišljeni kot je dežela **Zastav na stolpih**, slavni roman Fedejeva, pisan v maniri socialističnega realizma, smeri, ki intenzivneje od drugih pretendira na največjo mogočo podobnost med umetniškimi deli in resničnostjo. Tu imamo paradoksalno situacijo, ki bi bila smešna, če ne bi bila ob svojem času tragična. Prav različnost med resničnostjo in to prozo, ki pretendira na prikazovanje resničnosti, je grozljiva. V deželi **Zastav na stolpih**, v deželi poštenih ljudi, marljivih delavcev, srečnih, nasmejanih deklic, dobrih ljudi,

vdanih ciljeu voditeljev, ker si samo sem ter ja in samo včasih posameznik drzne kvariti to idealno sliko, vidimo, da se resničnost grozljivo razlikuje od stvarnosti. Katerakoli smer, ki neusmiljeno teži k realističnosti, se od nje ravno oddaljuje. Kajti stvarnost je neulovljiva. Plotin na nekem mestu piše o lastnostih materije, ki se vsiljuje, če je ne zaznavamo, če pa jo hočemo razumeti, se nam vedno in neprestano izmika. Književnost, ki pretendira na to, da bi bila odraz stvarnosti, ni nič drugega kot projekcija nekega upa, neke potrebe, vizije, kako bi stvarost v resnici morala izgledati. To je zelo zožen pogled na svet. Če pogledamo slike iz obdobja socialističnega realizma, vidimo, da tam ne obstaja realizem, ampak v najboljšem primeru nekakšen kič. Ljudje so v nenaravnih pozah, vihrajo bandera, sonca so nad glavami revolucionarjev, toda za nepristranskega opazovalca je to nebulozno.

Prednost proze, ki jo pišem, je v tem, da ta znotraj sebe dopušča, da se zavihtimo v nemogoče. In v tem precepu, v lomu in spreobračanju logike enostavnih dejstev, se ponuja možnost, da izpolnim razpoke teh fragmentov z vplivom nezavednega, potlačenega z razumom in da razširjam zavest. To se seveda precej bolj nanaša na pisce, ker le-ti z intenzivnim delom na svojih tekstih razširjajo zavest v poskusih, da bi vzpostavili komunikacijo. Ko so govorili o moji prozi, je mlajša srbska kritika vzpostavila neko že nepopravljivo dezinformacijo. Nima je namena demantirati na tem ali onem mestu, vendar je treba reči, da tisto, kar je pri meni primarno, nikakor ni **logika absurda**, ki jo večina kritikov kar naprej in naprej ponavlja, ampak točno obratno — **absurd logike**. V svojih tekstih želim pokazati posledice logičnega načina mišljenja, logičnega načina življenja.

• Vrniva se nekoliko h Kafki. Tvojemu junaku se v Kitajskem pismu nekaj dogaja zaradi njemu neznanih razlogov. V Kafkovem Procesu je Josef K. nekega jutra aretiran, čeprav ni nič zagrešil (zagotovo ga je nekdo oklevetal). V obeh primerih je odsotna logična moč motivacije. V kolikšni meri je ta podobnost namerna?

Basara: Podobnost s Kafkovim Procesom je v Kitajskem pismu povsem zavestna. Toda pazljivemu bralcu ne bo ušlo, da si ves čas romana pomagam z modeli različnih piscev. Na določenem mestu je celo parodija neke Ionescove drame. Osebnosti prihajajo v situacijo, v kateri se pojavljajo režiser in prišepetovalec, **Kitajsko pismo** je torej nekakšen sprehod po raznih evropskih usmeritvah. Seveda pa bi bil epigon, če bi direktno prenašal Kafko v svoj roman. Ista brezosebna sila, ki Josefa K. na koncu odpelje na morišče, poskuša uničiti tudi mojega Frica, toda v času, ko je nastalo Kafkovo delo, je imela mašinerija iluzije mnogo večji kredit, kot ga ima danes. Stvari še niso dosegle stopnje razpadanja in izgubljanja zaupanja v tolikšni meri kot danes. **Proces** je izredno mučna farsa, ker se tukaj že izgubljuje atributi, s katerimi si mašinerija v glavnem pomaga. Nihče se več ne

sklicuje v imenu ljudstva, zakona, pa tudi sam proces je prikazan kot nekakšna skoraj nesmiselna, burkaška farsa, v kateri so sodniški zapisniki prepolni pornografskih fotografij, v kateri so sodišča ob- skurna, sodniki so ljudje otopelih živcev in uma... Tam ne obstajajo več zahodnoevropski fetiši, v imenu katerih se je sodilo, vendar pa obstaja ta strah, pritisk, slabost, ki žene udeležence, da še naprej vztrajajo v tej farsii in da se mrzlično borijo za osvoboditev.

Toda v **Kitajskem pismu** postaja ta farsa še večja burka. Gre za isti sistem. Dva tipa v usnjenih plaščih, poslana od neznanokoga, prideta s ciljem prisiliti Frica, da bo napisal sto strani poročila. Kakor pri Kafki ni krivde (ni konkretna), tudi jaz ne omenjam, o čem naj bi to poročilo govorilo. Toda poročila je vselej treba pisati, vedno je nekdo, ki mora poročati. Za razliko od Josefa K. se Fric ne poskuša izvleči, rešiti. Na koncu je rešen zato, ker ga vržejo na gnojišče. Pri njem obstaja strah in gnus in to mnogo bolj eksplicitno kot pri Kafki, kar nikakor ne pomeni, da je **Kitajsko pismo** tudi blizu **Procesu**, ampak tukaj govorim samo o mogočih analogijah. Po tej analogiji, s katero sem hotel predstaviti razpad vsesplošnih institucij nasilja, vidim **Kitajsko pismo** kot v resnici duhovit in zabaven roman. Kajti ta farsa je že tako zlizana, da postaja duhovita. V **Kitajskem pismu** so tudi jazzovske seanse in skeči, skrajno smešne in absurdne situacije, toda tisto, kar uničuje Josefa K., skuša uničiti tudi Frica. A vsaka sila, ki nima oblike, je brezoblična in stihijska. In to je tisto, kar skuša oba ubiti.

• **Nedavno je izšel tvoj najnovejši roman *Razpokano ogledalo*. V prvotni verziji, ki je izhajala v nadaljevanjih v *Letopisu Matice srpske*, je roman nosil naslov *Počeno ogledalo*. Zakaj ta drobna korekcija naslova in kakšen je tvoj odnos do dela Agathe Christie in Sigmunda Freuda, oziroma kaj je glavni motiv tega romana?**

Basara: V končni verziji sem se odločil za novi naslov, ker je lepše zvenel, nič drugega. Kot veš, je ogledalo prastrari simbol privida. Sam naslov romana je simboličen. Poudariti hoče počenost slepila. Zavestno sem prenesel naslov knjige Agathe Christie, ki se prav tako imenuje **Počeno ogledalo**. Svoje mesto ima v zadnjem delu knjige, v poglavju, v katerem govorim o tako imenovanem metafizičnem grbu dvajsetega stoletja. Ta grb predstavlja obrnjeni pentagram, ki je tudi satanov simbol. V enem kraku so Agatha Christie, Sigmund Freud, Hitler; v drugem so fotografije velikih ideologov devetnajstega stoletja, v tretjem reklama za uro Seiko, v četrtem barvni tv, v petem kraku, ki pa je zaboden v simbol Združenih narodov, je slika človeka, ki kleče popravlja avtomobil. Zakaj Agatha Christie in zakaj Sigmund Freud v nekem grbu nizkotnosti? Mislim, da sta, če opazujemo z nekega stranskega vidika, osebnosti, ki sta najzaslužnejši za definitivni razpad vseh vrednosti, za definitivno razsulo človeškosti in komunikativnosti med ljudmi, pravzaprav ljudi, ki v zgodovini kot taki niso kvalificirani. Sigmunda Freuda uporabljam, izrabljam in razkrinkavam, če tako

rečem, v skoraj vsaki svoji knjigi. Sigmund Freud je tvorec neke monstrozne teorije, ki je indirektno, s tokovi metasizike, tokovi podzavesti, na katere se je skliceval, pripeljala do tistega, za kar so kasneje pozitivistični zgodovinarji obtoževali Hitlerja in Stalina. Hitler in Stalin sta samo logična eksponenta in logični posledici nekega duhovnega propada, ki ga je najbolje mogoče videti v delu Sigmunda Freuda in Agathe Christie. Poglejmo v čem je, najprej, monstroznost teorije Sigmunda Freuda. Monstroznost je v samem bistvu njegove teorije, torej teorije o **idu**, **egu** in **super egu**, ker ta teorija ni nič drugega kot razbijanje enotnosti človekove osebnosti. Človek, ki je razdeljen na **id**, **ego** in **super ego**, ima v sebi tri pošasti. Človek je bitje, zasnovano na trojnosti, tako v gnostičnih teorijah kot v vseh prastarih religijah. Toda v boljših časih je bila ta trojnost razlagana kot zveza **uma**, **volje** in **ljubezni** in tisti, ki to svojo trojnost, to svojo človeškost združi v eno, doseže osvoboditev, kot je to naredil Buda in brezštevilni mistiki. Toda to ni razgovor o mistiki ampak o prozi, zato se bova vrnila na **id**, **ego** in **super ego**, katerih težnja ni človeka združiti v eno osebnost, ampak ga razbiti. **Super ego** ni nič drugega kakor zavest. Latinska imena služijo za mistifikacijo, k čemer so zdravniki še kako nagnjeni. **Ego** je človekov jaz, tisto zavestno, razumni človek. **Id** je splet stihij človeških nagonov, instinktov. Glej, v čem je po mojem mišljenju monstroznost Freudove teorije: vsaka mistična teorija dela na tem, da bi uglasila **super ego** z **egom**! Po drugi strani pa hoče Freudova teorija uglasiti **ego** z **idom**. Z uglasitvijo svojega zavestnega sveta s svetom nezavednega postajamo del te stihije. Mislim, da imam za to dokaze in to so stihijski in nori dogodki na tem svetu. Zaradi tega razloga Freud zavzema častno mesto na grbu infamije tega stoletja.

Zakaj Agatha Christie? Lahko bi rekli, da je to fina angleška **lady**, ki piše knjige, v katerih raziskuje možnosti popolnega zločina. Najbrž nikoli ni pohodila niti mravlje, toda samo monstroznost vidim v popularnosti njenih del. Če je duhovna lektira izredno velikega števila ljudi, kajti njena dela so izredno popularna, teoretiziranje o možnostih popolnega zločina, o tem, kako ubiti človeško bitje in ostati nekaznovan, to priča o duhovni bedi časa, o pripravljenosti na vse, kar se je dokazalo z apokaliptičnim brezumom druge svetovne vojne, ki je definitivni zlom, deziluziranje vseh idealov, spočetih v času renesanse. Ure so na pogled neškodljive naprave, vendar so prav tako veliko prispevale k dogodkom, o katerih govorim, o vsesplošni nizkotnosti dvajsetega stoletja, saj pripeljejo lastnika v suženjski odnos. Človek se ne giblje več po svojih nagnjenjih, ampak se ravna po uri. Zjutraj ob šestih pogleda na uro. Hiti na delo. Ob določenem času je tam nekje na delovnem mestu zajtrk. Ob določenem času se delo konča. Ob določenem času odide domov. Ob določenem času se začnejo televizijski programi. Ob določenem času velja leči, tako da lahko jutri ob določenem času vstaneš in odideš na delo... Ura uvaja neko

nesmiselno monotonijo, ustvarja kavzalni odnos med stvarmi, ki niso človeške, ampak tehnične narave. Prehrana in delo so stvari, ki jih počnemo, da bi mogli živeti, toda ta proces, v katerem se znajdejo lastniki ur, v veliki meri vodi k procesu svetovne kretenzicije.

Barvni televizor je eno od najpomembnejših sredstev, ki preprečuje človeku, da bi mislil. Tam so pisane slike, tam govorijo, glava pa je prazna kakor ogledalo; v katerem se medijska norost zrcali in vzajemno vrača.

Človek, ki popravlja avtomobil: to je na prvi pogled povsem običajna scena, toda vrniti nas mora v biblijski čas in na biblijske motive, kajti v resnici je to klanjanje, idolatrija, zlo, ki ni samo posledica tega evropskega racionalizma, ampak mnogo globlje in temeljno zlo, umeščeno v sfero metafizike. Po drugi strani pa govorjenje o počnem ogledalu, počenost tega ogledala ni pesimistična, ker sam opazujem običajne dogodke na tem svetu ne kot kataklizmo, ampak kot možnost, na kateri bi ustvarili nekaj boljšega. Kajti propad starega in rojevanje novega je znana stvar. Če torej malo razbijamo po tem ogledalu, če torej razbijamo iluzijo, bomo morda nekega dne prispeli tudi do resničnosti. To je osnovni motiv moje poslednje knjige **Počeno ogledalo**.

• V **Počnem ogledalu** v glavnem posegaš po ironiji kot poskusu zoperstavljanja ideologizirani/indoktrinirani človeški zavesti. V tvojih knjigah je bila ironija prisotna tudi prej, vendar se zdi, da je v tem romanu prišla najbolj do izraza.

Basara: Da, ironija je dominantna figura v zadnji knjigi. To izvira iz tega, ker sem tudi sam postal bolj ironičen, toda biti ironičen ne pomeni biti naiven, ampak imeti distanco do stvarnosti, kar je bistveno za vsakega človeka. Ironija je odrešilen pogled na svet. Kajti ta človek ni ironičen, bo dogodke tega sveta sprejel kot samoumevne in zelo lahko bo sodeloval v raznih umazanih igrah tega sveta. Da bi to poudaril, sem v **Počnem ogledalu** postavil odnos očeta in sina kot nekaj skrajno ironičnega. Sin se v svoji želji po neobstajanju (kar je čista ironija in upam, da je vsakemu bralcu jasno, da prav s svojo željo po neobstajanju pravzaprav resnično želi obstajati) zoperstavlja očetu, ki je poln želje po obstajanju (vendar zgolj na tisti naivni način, zasnovan na indoktrinaciji) prav s to ironično bariereero. Seveda ob moji pomoči. Ironičen ni toliko on, kot sem sam kot pisatelj ironičen in kot pristranski sem na strani sina in njegovega sveta. Če bolje razmislimo, so tudi Kafka, Proust in Beckett in vsa ta tradicija, ki mi je najbližja (to pa so tudi pisatelji, ki jih najbolj ljubim) prepolni ironije.

Biti ironičen pomeni pridobiti določen duhovni napredek, se dvigniti nad mišljenja, ki to v resnici niso, ampak samo trupla, ostanki mišljenja. Na nekem mestu v romanu je rečeno, da so vse naše avtoritete mrtveci. To je porazno dejstvo. Mi jemljemo misli mrtvih ljudi in to nas dela izjemno srečne. Misel mora imeti tisto, kar krščanski mistiki imenujejo telo, treba jo je torej živeti. Vsako resnico je potrebno

živeti, treba ji je dajati telo. Svet očeta v **Počenem ogledalu** je svet prepoln prašnih bibliotečnih resnic, ki jih nihče ne živi. Na določenem mestu imamo ideologijo, ki je zbir dogmatskih mišljenj in moralnih odredb, toda razkol nastaja v tem, ker je ta morala samo vsebina v ideologiji. Nihče te ideologije in morale namreč ne živi in zaradi tega na tem svetu prihaja do nemorale in nemoralnih dejanj.

V optimizmu, ki me je prevzel v nekaj zadnjih letih (kajti svoj čas sem bil proglašen za mračnega pisca) sem na koncu prišel do tega, da se oče spreobrača, da začenja sumiti, v vrednosti, v katere je verjel in piše traktat o metafizičnem grbu dvajsetega stoletja, v katerem poskuša iz sveta mrtvih preiti v svet živih. Za to je že malo pozno, ker se je o tega dolgega sedenja pričel spreminjati v lutko iz kavčuka, toda zdi se mi, da se roman kljub temu končuje optimistično. Z omenjanjem maja leta osemindeset, ki ni bil problematičen samo pri nas ampak po vsem svetu, pa sem hotel pokazati na to, da kljub vsemu nasilje, vsakdanost, ta monotonija in nesmiselnost življenja, pripelje do pritiska in do erupcije, ki lahko prenese določeno spremembo na bolje. Toda osemindesetsto ni ničesar spremenilo, ne v svetu ne tukaj.

• **V Počenem ogledalu imaš zanimivo primerjavo med nogometom in zgodovino. Zakaj prav nogomet?**

Basara: V svojih proznih delih sem večkrat pisal o nogometu. To je duhovita, pa zato nič manj resna analogija. Zgodovino opazujem kakor nogometno tekmo. Nogomet predstavljajo kot nekaj izredno pomembnega. Po pomembnosti so takoj za aktualnimi političnimi dogodki dogajanja v nogometnem svetu. Vsak dan lahko beremo ogromne reportaže o nogometaših, trenerjih, cele ekspertize o tem, zakaj je recimo Mrkela zgrešil gol. Nogomet je igra in sama po sebi je neškodljiva, toda mistifikacija te igre je isto, kar jo dela zlo in kar je pripeljalo do določenega **otipljivega zla** (tistega pokola navijačev v Belgiji) in ta mistifikacija ni nič drugega kot zgodovina, dela nogomet monstroozen, tako kot vse, kar je zgodovinskega. Toda če pogledamo pravilnik nogometne igre, vidimo, da ta predvideva dve ekipi enajstih ljudi na travniku sto krat stopetdeset metrov. Na robovih tega travnika stojijo dvojna vrata in edini cilj je, da ekipa čim večkrat pošlje žogo skozi vrata. Strinjati se moram, da je to kljub vsemu nesmiselno. V romanu sem nogomet povezal z zgodovinskimi dogajanjmi, pa tudi z metafiziko. Na nekem mestu junak s panično željo hoče dati gol, medtem ko je satan proslavljal v oblakih nad stadionom. To je ironično ter bolj nagnjeno k humorju kot kakšni pretirani resnosti. Toda dovolj je gledati tekme, da opazimo, da je ta igra prepolna grobosti, prevar, ki se dogajajo v svetu zunaj nogometa. Tipična zgodovinska igra. Prav zato je tudi danes najpopularnejša na svetu.

• **Prihaja do nekega paradoksa. Zavest o absurdu potegne za seboj opažanje nesmiselnosti pripovedovanja/književnosti, toda istočasno**

skušaš prevladati prav z jezikom/pripovedovanjem/književnostjo. Ali je tako prevladovanje mogoče?

Basara: Tudi samo pripovedovanje, podobno kot nogomet, je nesmiselno, toda po mojem mišljenju je vsaka stvar, ki jo postavimo kot končni cilj, nesmiselna, kajti na tem svetu ni smiselnih stvari, ki so zamišljene kot večne, ni resnic, ki so večne, nič ni večnega. Vse se spreminja. Torej, če se literatura postavlja kot končni cilj, tudi sama postane nesmiselna. Po drugi strani pa zgodovina s svojim tekom prikazuje njen nesmisel. Če literature ne ustvarjajo geniji, torej največji v generaciji, od vsega ostalega ne ostane nič, ostane kup nesmislov. Nisem prebral **Vojne in miru**, toda ko ga prebiram po odlomkih, me razganja od smeha, ker je danes, v tem času, obnašanje junakov iz Tolstojevih dni nemogoče zapopasti. Tako oholi ljudje, ki so užaljeni, častihlepni, danes ne obstajajo več. Vse je mnogo bolj ublaženo. Situacije, v katere prihajajo junaki, ko mečejo rokavico, da bi ubili najboljšega prijatelja, zato ker je rekel dve grdi besedi o ženski, ki jo je ta videl dvakrat in o kateri ima dobro mišljenje, so nesmiselne. To bi morali postaviti in gledati kot gledališče absurda. V takih situacijah se danes ne zdajdeš. Tako torej časovna oddaljenost osemdesetih ali devetdesetih let prikaže vso nesmiselnost literature, ki je v svojem času hotela biti prepolna smisla. In je tudi bila, ker je govorila o stvareh **svojega** časa. Toda ta ima tudi dobo trajanja. S tega stališča je književnost nesmiselna dejavnost. Toda ni vse nesmiselno in nekoristno. Stvari so precej bolj zakomplicirane, kot skuša sugerirati spomin. In razum je tisti, ki komplicira. Velike možnosti literature so na nivoju osebnega, osebnosti. In to osebnosti tako pisca kot bralca. Če ne bi na začetku svojega duhovnega razvoja naletel na določene knjige, bi se razvijal v popolnoma drugo smer. Najverjetneje bi končal kot nekakšen rockovski glasbenik, sedaj bi bil že iztrošen. Knjige imajo to možnost, da izvršijo izredno pomembne vplive. O tem, koliko ljudi je propadlo zaradi predčasnega ali napačnega branja Nietzscheja, bi bilo treba napisati študijo. Kot tudi o tem, koliko ljudi je po branju postalo humanejših, občutljivejših, ki so začeli delati na izboljševanju samih sebe. V tem smislu je literatura pomembna in niti v enem drugem, v izpopolnjevanju samega bralca.

Orli letijo zgodaj in Tovarišija Petra Grče sta knjižici, ki danes zame nimata več smisla, toda imeli sta ga, ko sem ju bral pri približno desetih letih. Na tem svetu nasploh ni nobene stvari, ki nima smisla, ki je tukaj slučajno, toda niti ena od teh stvari sama zase in po sebi ni smiselna, ni smisel. Samo del določene totalitete je, smisla, ki ga je mogoče spoznati samo, če je totalen. Zaradi tega je vredno pisati in brati. Čeprav je v mojih romanih videti paradoksalno, da imam averzijo do pisanja, je stvar ravno obratna, jaz verjamem v pisanje, drugače tudi ne bi pisal. V to vero vedno znova sumim in s tem sumom rušim možnost zapiranja v lupino. Pogojno rečeno: mislim, da je to eden največjih plusov. Razgrajevanje in ponovno

grajenje je ena lepših stvari v moji prozi. Ko pogledam nekatere zgodbe, ki sem jih napisal pred sedmimi ali osmimi leti, vidim, da se jim je iztekel rok trajanja, kot da jih je pisal nek drug človek, ki sem ga poznal. Zelo malo tega je ostalo in z njimi zelo težko vzpostavim določen osebni kontakt. Hegel je rekel neko prelepo stvar, bom parafraziral — zakaj moramo misliti, da so trajne, dolgotrajne in velike stvari nekaj vrednejšega in nekaj pozitivnejšega ter ontološko utemeljenejšega od minljivih stvari? Zakaj bi se razburjal zaradi kratkotrajnosti literarnega dela? Svojo funkcijo ima v določenem času, potem pa jo izgubi.

• Pod t.i. »mlado srbsko prozo« se pogosto misli na homogeno književno generacijo s skupno poetično podlago, toda zdi se mi, da je situacija bistveno drugačna. Mogoče je namreč govoriti o skupni, že omenjeni medijski zavesti avtorjev, ki spadajo pod ta termin, toda rezultati, ki iz te zavesti izhajajo, v nobenem primeru niso enotni. Kako ti »od znotraj« vidiš to mlado srbsko prozo?

Basara: Priznati moram, da je termin »mlada srbska proza« velika mistifikacija. Smo družba, nagnjena k mistifikacijam. Tisto, kar razumemo pod tem terminom, je določena naključna skupina avtorjev sorodnih, pa celo ne tako sorodnih let, ki so v določenem času zaradi spleta okoliščin začeli objavljati svoje knjige, ki so se razlikovale od tedanje literarne proizvodnje. Prišlo je do mešanja pojmov. V nekem pogovoru z Albaharijem sva prišla do sklepa, da se v ta koš t.i. »mlade srbske proze« meče vse mogoče. Stvari je treba nujno postaviti generacijsko. To je skupina avtorjev, znotraj katere ni mogoče v nobenem primeru govoriti o organizirani skupini približnih somišljenikov. Vsi pristopamo k pisanju na popolnoma različne načine, razen da so si ti načini podobni v tem, da k resničnosti ne pristopamo fotografsko ali mimetično, ampak da to resničnost skušamo v naših knjigah obogatiti ali spoznati ob pomoči določenih metod, ki odstopajo od običajne mimetične proze.

• Kljub temu skušaj dati svojo oceno te prozne produkcije.

Basara: Vsi ti avtorji, ki jih omenjajo in ki so jih zmetali v koš »mlade srbske proze«, v resnici zaslužijo izredno pozornost. Še vedno je nekaj avtorjev, ki si s kvantiteto svojega dela niso uspeli izboriti resnejšega obravnavanja, čeprav ga s kvaliteto zaslužijo. Toda ne smemo pozabiti, da proza daje najboljše rezultate v razponu štiridesetih let. Nasploh ne smemo sprejemati vrednostne sodbe, ker je to šele začetek, ki lahko nekaj nakaže. Sam šele pričakujem, da bomo vsi mi dali svoje najboljše. Nasploh pa je ta manija klasificiranja arhivarska manija. Ker pa so arhivi zgodovinske institucije, je to posledica določene zgodovinske zavesti. Stvari je treba opazovati v nastajanju in jih ne postavljati v preteklost ter jih razvrščati po predalih, predelkih, arhivih.

• Aleksander Jerkov je trdil, da je velik del mlajših srbskih prozaikov izšel izpod »uredniškega plašča« Davida Albaharija. Toda slišati je tudi drugačne ocene o tem.

Basara: Jerkov ima v tem primeru popolnoma prav. Tega nikakor ne smemo pozabiti. Albahari je v resnici naredil neke stvari bolj tehnične narave. S svojim prevajanjem je omogočil kupu avtorjev, da so se predvsem spoznali z možnostmi drugačnega pisanja. Razen tega, da je Albahari velik pisec, je tudi kulturni poslanik, kakršnih je na žalost v našem okolju malo. Njegova druga dejavnost, ki jo je vrsto let opravljal pri **Književni reči**, na kateri sem ga nasledil jaz, je bilo urednikovanje v svojstvu urednika proze. **Književna reč** je eden od vplivnejših književnih časopisov v Jugoslaviji. S tem, da je stolpce **Književne reči** odprl zgodbam, je moja generacija, kasneje pa tudi mlajši ljudje, dobila možnost komunikacije s kulturno javnostjo, ki se je kasneje začela za to zanimati. Tudi pred tem so obstajali poskusi, da bi sem in tja kaj objavili v literarnih getih študentskih časopisov. Prav Albahari je omogočil publiciteto tem proznim stvaritvam, potem pa je prišlo do objavljanja prvih knjig. Za časa mojega urednikovanja v **Književni reči** sem imel pregled prek skoraj vse srbske književnosti, pa tudi hrvaške, ker so tudi od tam prihajali prispevki, in moja najkrajša ocena je bila, da je mladi svet, ljudje s prvega ali drugega letnika fakultet, izredno pismen, izredno literarno nadarjen, tisto, kar jim manjka, pa je sama materija pisanja — ne vedo, o čem bi pisali. Večina te produkcije je strašno korektno napisana s tem, da je popolnoma prazna. Pri nekaterih fantih sem opazil polnost proznega talenta, kateremu bo treba čez določen čas prečistiti stil, zelo verjetno pa bo dal lepe rezultate in mislim, da skrbški prozi ne bi bilo treba skrbeti za prihodnost.

Prevedel Jure Potokar

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Marko Juvan

Dialog literature z literaturo ali kaj so literarne reference

Literarne reference in transtekstualnost

Sodobna, poststrukturalistična književna teorija (npr. Lotman, Ivanov, Torop, Popovič, Durišin, Zima, Genette) med drugim postavlja v ospredje doslej premalo upoštevaní vidik literarnega razvoja: **tekst**, kot pritiče njegovemu izvornemu pomenu, naj bi bil **stkan iz prvin**, ki **povzemajo, interpretirajo in vrednotijo že obstoječe (tradicijske in sodobne) tekste, govornice, sloge in iz njih izpeljane pojave sekundarne komunikacije** — kritiške koncepte, poetološke kategorije (npr. žanre) in norme, šolske in literarnozgodovinske kanone del. Zato govorijo o »tekstu v tekstu«, o razmerju »prototeksta« in »metateksta«, o »palimpsestnosti« oziroma »transtekstualnosti«. Ta dejstva pravzaprav niti niso povsem nova. O tem se lahko prepriča vsakdo, če gre brskat npr. po ruskih formalistih (pojmi branja »na ozadju« tradicije, »gradiva« tudi drugih literarnih in neliterarnih besedil, ki jih na novo osmišljajo postopki književne umetnine), Bahtinu (pojem »dialoga«, »stilizacije«, »večglasne« besede) ali po Eliotu (»zgodovinska zavest«, »tradicija in individualni talent«). Vendar pa najbrž teorija nikoli ni bila tako metodološko dosledna in sistematična ob spoznanju, da je hrana književnosti predvsem književnost sama.

Pri razmejevanju polja literarnih referenc pa se moram zavarovati, da se mi ne bi razblinilo med pojavi tega nadrejenega področja. Literarna referenca je nekaj drugega kot zgolj uporaba tujega motiva, mita-zgodbe, literarnega lika ali kronotopskih okoliščin. Kaj kmalu bi se izgubil v najbolj tradicionalni »Stoffgeschichte«, če bi književne odnosnice enačil s tistim črpanjem iz literarnega konteksta, ki

tuje prvine privzema za gradivo podobno, kot je lahko »snov« literarnega dela avtorjevo doživetje, prebrani časopisni članek ipd. Zato bom uvedel tole temeljno razločevalno črto: **o literarni referenci** lahko govorimo le takrat, ko se **privzete prvine iz literarnega konteksta drži signal diskurza, v katerega je bila vpeta**; njegovi značilni, razpoznavni delci so nanjo še vedno nekako prilepljeni. Navajajoče besedilo (metatekst) do navedenega (prototeksta) torej ni nevtravno: tuja prvina v njem vedno konotira svoje izvorno okolje. Tako npr. vrsta slovenskih dram iz zgodbenega kompleksa celjskih grafov (Jurčič, Zupančič, Kreft, Novačan, Rudolf, Kmecl), Grabbejev preplet dveh tradicionalnih evropskih mitov-zgodb v drami Don Juan in Faust (1829) ali — če posežem daleč v preteklost — obdelave tebenskega ciklusa v grških tragedijah niso že nujno zgledi za literarne reference, razen takrat, ko gre tudi v teh primerih transtekstualnosti za opazne, dialoške interpretacijske premike, ki jih opravljajo navajajoče besedilo s privzemanjem tujih prvin iz poprejšnjih pristopov k isti zgodbi-mitu, motivu. Kakorkoli so zgledi, ki sem jih ravnokar naštel, poljubni ter navrženi in čeprav za zdaj še odlašam s teoretično ostrejšim lupljenjem problematike, pa vendarle gre za opozorilo, da transtekstualnost in z njo tudi literarne reference niso od danes — tudi književne odnosnice so torej izrazilo, ki ga je sodobna književnost prevzela iz svoje tradicije.

Ponudba za izlet v zgodovino prepisovanja

Ker sem pač obseden s poseganjem v kos današnjega književnega življenja, moram natančnejši, doslednejši historiat razvoja posameznih vrst književnih odnosnic in premikov v njihovi estetski ter (literarno) ideološki motiviranosti, razčlenjevanje tipov in celo žanrov literarno-referenčnih metatekstov (npr. parodija, travestija, imitacija, pastiš, poetološka satira) in njihove poti skoz zgodovino pisanja in branja odložiti v prihodnost.

Takrat se bom, upam, lahko odpravil na neskončno pot skoz obdobja velikih sintez raznorodnih in raznočasnih kulturnih izročil (aleksandrinizem in helenizem, renesansa, barok oziroma klasicizem, romantika, simbolizem), ko se je v posameznih tekstnih prvinah (liki, dogajalni prostor in čas, zgodba) kopičilo asociativno prizivanje nekdanjih stilov, avtoritativnih pisav, eksotične drugačnosti, zaželenih predhodnikov. Brez vodnikov, kot so Bahtin, Genette, Meer, Górski, Freund, Karrer idr., se ne bo mogoče znajti v tradiciji menipejske satire, ki sinkretično spaja različne sloge, načine oziroma moduse, žanre (npr. Petronijev Satirikon, Rabelaisov Gargantua in Pantagruel); ne bo mogoče najti literarnozgodovinskih korelacij med parodično stilizacijo viteških romanov v Cervantesovem Don

Kihotu, obširno rabo metaliterarnega govora v Sterneovem digresivnem sentimentalnem romanu *Tristram Shandy*, suvereno igro romantične ironije z estetskimi kvalitetami tujih oblik, stilemov, junakov, odlomkov besedil v vseh literarnih zvrsteh; izgubil bi se med mistificiranimi »prevodi« ali »odkritji« (npr. Ossian), pa v številnih polemikah med »starimi« in »modernimi«, v katerih so se vedno znova bohotele parodije in travestije (npr. Vergilove Eneide) ter poetološke satire (npr. Prešernova Nova pisarija). In dinamika odnosa metatekstov do prototekstov: od podrejenega, natančno kodificiranega sledenja tujemu besedilu kot aksiomu (npr. biblična topika v baročni pridigi, sklicevanje na antične avtoritete v srednjem veku, formulaična poetika »meistersängerjev«), prek različnih vrst afirmativnega preinterpretiranja, do subjektivistično osvobojenega ravnanja z izročilom, ki postane podrejeno posameznikovi ustvarjalnosti (npr. romantične digresivne pesnitve), in polemičnega zanikanja in omalovaževanja ... Snovi torej več kot preveč.

Povsod tu bi se dalo med transtekstualnimi pojavi odkrivati tiste, ki bolj ali manj silijo v območje literarnih referenc, in to v primerih, ko metatekst do prototeksta ni nevtralen, ko je — ponavljam — tuje hote predstavljeno kot tuje.

Ker pišem esej, si, upam, lahko privoščim na račun prihodnjega izleta v zgodovino vsaj sledečo grobo hipotezo, urejevalno shemo že zdajle. Iz razlogov, ki sem jih že navedel na nekem drugem mestu (gl. M. Juvan: *Književne odnosnice v poeziji Vena Tauferja*, *Slavistična revija*, 1985, 1, s. 51—70, 3.), da namreč s književnimi odnosnicami subjekt literarnih dejavnosti/avtor sporoča idealnemu adresatu/bralcu svoj model kontekstualnih zvez lastnega besedila s tradicijo in sočasno situacijo literarnega življenja in da to zahteva izobrazenega, razgledanega bralca, ki ima po možnosti takšno bralno obzorje, kakršnega predvideva avtor — bi lahko literarne reference v večji meri odkrival v obdobjih in okoljih z razvito, zasičeno literarno kulturo in z močnim ter opaznim deležem sekundarne literarne komunikacije oziroma metakomunikacije (se pravi učenega evidentiranja, klasificiranja, razlaganja, poučevanja, poetološkega in retoričnega opisovanja ter normiranja, kritiškega vrednotenja literature). Citati, aluzije, citati struktur, metaliterarni govor in stilizacije so torej dobivali odločilnejše in odličnejše mesto takrat, ko se je bodisi tudi **literatura pojavljala kot sintetiziranje in komentiranje že napisanega** se je v literarnem razvoju oblikovala **potreba po transformaciji konvencij, norm, književnih kanonov, žanrov** in je na novo nastajajoči in uveljavljajoči se sestav literarnih postopkov, ki si je lastil večjo stopnjo resničnosti oziroma ustreznosti novemu stanju sveta, duha in nravi, smešil poprejšnjega kot golo, okamenelo konvencijo (prim. Lotmanovo teorijo parodije kot »laboratorijskega žanra«). Literarnozgodovinska sistematika prišepetava, da lahko ravnokar omenjene pogoje izsledimo ali v poznih oziroma t.i. post-obdobjih,

ki naj bi bila prefinjena, v skrajnostnih izpeljavah izgublajoča se dekadenca nekega historičnega sloga (»aleksandrinizem« oziroma »manierizem« kot tipološki kategoriji) ali pa v bojevitih poganjkih komaj nastajajoče in svoj prostor pod soncem iščoče žanro- in stilovne aktivnosti na literarnorazvojnih prelomih med starim in novim slogovnim sistemom.

Bralec eseja najbrž nima kaj prida veselja z golim, rahlo paberkovalnim naštevanjem in doslej še ne preveč odločnim teoretiziranjem, zato naj ga pozabavam z vsaj enim zgledom rabe literarnih referenc v vsaj malo oddaljenem post-obdobju, še posebej, ker je obema pri roki — gre za Büchnerjevo postromantično veseloigro Leonce in Lena (1836), ki jo v tej sezoni dajejo v Novi Gorici.

Dramske osebe, ki nastopajo v njej, so za takratnega bralca — le-ta je seveda moral biti kolikor toliko razgledan po tistem obzorju kulture in njenih besedil, ki jih je prizival avtor — lahko prepoznavne navezave ali aluzije na literarne like iz drugih tekstov (princesa Lena je prerisana iz Mussetovega Fantasia, princ Leonce ima svojo skico že v Brentanovi igri Ponce de Leon, na kar aludira zvokovna podoba njegovega imena, v Valeriu se dajo spoznati poteze norca Jacquesa iz Shakespearovega Kakor vam drago, kar signalizira tudi motto prvega dejanja); njihova konfiguracija spominja na žanrski kliše commedie dell'arte (intriga dveh vzporednih parov ljubimcev in njihovih služabnikov). Junaki so torej iz druge roke, sekundarni, v Büchnerjevo zgodbo vstopajo s svojo metabesedilno hipoteko. Tekst je poleg tega bogato pretkan z dobesednimi in parafraziranimi navedki — motti, ki podlagajo razbiranje smisla fabule in sveta Büchnerjeve igre z že znanimi modeli, so vzeti iz Alfierijske, Gozzijske, Shakespearske in Chamisske, ironično je citirana kantovska filozofična terminologija, parodirana tiralica, s kakršno so preganjali avtorja igre, vključen je naključni fragment iz Hamletovega monologa (opozarja na aluzivne paralelizme med Leoncem in Hamletom, med ceremoniarjem in Polonijem), zasliši se kak odlomek ljudske popevke, sklicuje se na krščansko in antično topiko. Leonce in Lena je tudi neke vrste lepljenka iz izposojenih romantičnih motivov, občih mest, klišejev, scenerije — beg v Italijo, ljubezenska romanca v mesečini, wertherjanski sentimentalizem z motivom samomora. Kar je bilo za romantično estetsko in ideološko obzorje (okus pisca in bralca) naravno, lepo, samoumevno, je v novem, postromantičnem kontekstu potujeno. Tisto, kar je bilo v romantiki skriti ideološki pogoj, poetska tehnika reprezentacije umetniškega sveta, postane predmet novega načina predstavljanja — zato je prikazano v svoji konvencionalnosti, narejenosti, literarnosti. Obrobljeno je z dvoumno in dvorezno ironijo, ki se še ni docela otresla identifikacije s tistim, kar relativizira. Büchner torej s prizivanjem različnih prototekstov in s **kopičenjem asociiranih pomenov iz tradicijskega ozadja ob posamezni zgradbeni prvini** (da npr. skozi Leonca gledamo Hamleta) na novo sintetizira, opomenja, komentira

in interpretira že napisano, obenem pa proti temu izročilu (zlasti proti romantičnim klišejem, v katerih se izda določena ideologija) že tudi polemično nastopa.

20. stoletje: literatura si drži zrcalo

Kljub vsemu, kar sem skušal doslej zastaviti v prid časovne globine pojava, ki me zaposluje, pa vendarle ni mogoče prezreti **bistvenega historičnega premika, ki v dvajsetem stoletju, zlasti v obdobju postmodernizma, postavi literarne reference v samo središče**, tako da postanejo **vodilno načelo v kompoziciji besedil** — npr. pri Joyceu, Eliotu, Poundu, Mandelštamu, Gombrowiczu, Bulgakovu, Mannu, Brechtu, Plenzdorfu, Ionescu, Stoppardu, zlasti pa pri Borgesu in ameriški pripovedni prozi postmodernizma od šestdesetih let naprej (Nabokov, Pynchon, Barth, Brautigan, Rhinehart, Sorrentino). Tako se je U. Eco, ki je z romanom *Ime rože* ta princip pisanja ustoličil v uspešnici, lahko pohvalil, da v njem niti ena beseda ni njegova.

Ta izjava je seveda parabolična, programska in manifestna. Z njo zaznamuje svoj vpis v pripovedno prozo po borgesovskem mejniku (tega je morda najbolj izrazito podčrtal J. Barth v svojem znanem eseju o literaturi onkraj izčrpanih možnosti), v svet, ki je narejen »iz odlomkov, citatov, nedokončanih period, štrcljev knjig«. *Ime rože* je palimpsestno zgrajeno iz semiotičnega metajezika, vzporejanega terminološkemu obzorju pozne sholastike, iz citatov številnih avtoritet krščanske in latinistične kulture, iz aluzij na biblično ter antično topiko, iz prizivanja celih katalogov poznosrednjeveške ikonografije (npr. bestiarijev), iz citatov tipičnih retoričnih figur, iz prepisovanja tujih stilov in konvencij. Če gledamo *Ime rože* v kontekstu modernistične romanescne tradicije (vse do najnovejših variant novega novega romana), deluje kot citat trdnih žanrskih struktur že njegovo spajanje popularnejših zvrsti zgodovinskega in detektivskega romana (citatnost detektivskega žanra Eco zaznamuje vsaj z aluzivnima vrednostma imen obeh osrednjih likov — Viljema in Baskervilla in Adsona —, ki kažeta na doylovski prototekst). V Ecovem romanu je citirana žanrska konvencija klasične detektivke na ključnem mestu sprejrnjena (podobno subverzijo najdemo že pri Borgesu): »detektiva« Viljema pripelje do pravilne rešitve pravzaprav splet naključij, ki se le mestoma ujemajo z logično verigo njegovih sklepov. V tem zazija razpoka med znamenjem in stvarjo samo. Subjekt je postavljen v univerzum naravnih (sledovi konja, govorica rudnin) in kulturnih (arhitektura, znanost, literatura) znamenj. Kolikor bolj si jih prizadeva povezati v univerzalne zakone in tako poseči v resnico, toliko bolj klavrno mu spodleti v nepredvidljivo pluralnost resnic, možnosti, toliko določneje spozna, da so vse povezave med znamenji določene s stopnjo njegovih mentalnih možnosti v interpretiranju.

Roža izgine, ostajajo le gola imena — to je torej sporočilo skrajnega nominalizma in radikalnega perspektivizma.

S tem sem spet pri historičnem premiku v rabi literarnih referenc, ki sem ga omenil poprej. Njihova osrednja kompozicijska vloga je postala namreč **podprta z novo estetsko ideologijo, ki je epistemološko utemeljena. V krizi tradicionalnih sistemov reprezentacije** se je namreč izgubilo prepričanje, da lahko neka govornica (tudi umetniška) bolj ustrezno, objektivno predstavlja oziroma posnema realnost od druge (na tem prepričanju je pravzaprav slonela vsa dinamika literarnostilnih menjav, še posebej očitno v bojevitih vozliščih parodije). Nadomestilo ga je novo, da je namreč **vse, o čemer govorimo, vselej že posredovano z drugo govornico, konvencijo; nobena ni torej bližje resničnosti**. Od tod ni daleč do postmodernistične ideje o raznih paralelnih muzejih; razvojni vidik umetnostnih izrazil in reprezentacijskih tehnik postane nepomemben, tako da lahko sodobni slikar slika z izhodišč manierističnega stila in njegove ikonografije, pa zato še ni zastarel, ampak celo moden, lahko s povsem sodobno tehniko prekopira zgolj površino raznih avantgardističnih del (ne pa slikarjeve geste in métierja) ter jim pripiše povsem poljubno letnico.

Umetnost se torej zave same sebe, svojega koda, zgodovine svojih reprezentacijskih tehnik, tradicije konvencij, ikonografije — ta **samorefleksivna zavest** postane ena od njenih osrednjih tem; Marianijeva slika Umetnost slika samo sebe je postala prava osebna izkaznica postmodernizma. Samorefleksivna zavest seveda tudi ni od danes — naj naštejemo samo nekaj oznak, ki so se pojavljale v zvezi z njo vse od avantgard in ruskega formalizma, prek Eliota in Borgesa, do postmodernističnih teoretikov (Hassan, Zavarzadeh, Barth): »razgalitev postopka«, »avtorefleksivni diskurz«, »zgodovinski čut«, alegorija neskončne knjižnice — labirinta, »literatura izčrpanih možnosti«, »ima nenca medijev« itd. Vendar pa postaja od avantgardističnega kolažnega prevrednotenja tradicije in vseh vrednot do postmodernističnega sveta vseobčega simulakra čedalje bolj osrednja, pomembnejša, celo že osnova in cilj umetnostne proizvodnje. Spričo tega ni čudno, da je **pastiš postal pomemben umetniški model** (Jameson), da se množijo dela, ki gradijo iz citatov, metaliterarnega govora, stilizacij, aluzij.

Zgledov za tako spremenjeno estetsko zavest in za uporabo umetnostnih referenc je že tudi pri nas dovolj. Spomnimo se samo na nedavno predstavo Krst pod Triglavom, ki je v celoti montaža citatov iz likovne avantgarde (Tatlin, Kandinski, pop art), iz drugih predstav sodobnih gledališč (Livingova Antigona, Wilsonove Vojne igre), stilizacija postopkov gledališča Serapionov, vse skupaj pa je vpeto v citat strukture političnega spektakla. Skupina Irwin sledi Rauschenbergovemu načinu kolažiranja tradicijskih in avantgardističnih prvin. Andrej Blatnik piše prozo, v kateri odkrito navaja vire in literaturo, iz katerih jo je oblikoval, oponaša zgradbo šolskega učbenika, Branko Gradišnik

pa — podobno kot Nabokov — spiše novelo, ki je komentar (k Prežihovim Solzicam). Borghesia v svojih video projektih priziva odlomke iz dokumentarnih in fikcijskih filmov ter imitira njihovo sceno, Video-sex se je lotil »remakea« povojnih slovenskih popevk...

Definicija in tipologija (avticitat)

Doslej sem skušal nakazati širino in literarnorazvojno ter umetnostno-epistemološko daljnosežnost polja književnih odnosnic in transtekstualnosti, zdaj pa bi se rad končno lotil nekoliko strožjega in ožjega teoretičnega razčlenjevanja in razlaganja. Da bom razumljiv, moram na začetku na kratko povzeti nekaj izhodišč, ki so podrobneje razvita v že omenjeni razpravi v Slavistični Reviji.

Literarna referenca (knj. odnosnica) je **poseben način označevanja v literarnem delu, kjer znamenje zastopa drugo znamenje, ki pripada literarnemu kontekstu tega besedila**. Literarni kontekst je razčlenjen **fazno** (obdobja in stili v diahroniji literarnega razvoja) in **slojno** (stili in žanri v sinhronem preseku: npr. ljudsko — polljudsko — umetno — trivialno, etabrirano — alternativno, oficialna kultura — subkultura); tvorijo ga bodisi že napisana besedila bodisi konvencije, norme, stili, žanri, kod, ki so iz njih izpeljani v metakomunikaciji in so tvorba podlaga teh in potencialnih besedil.

Literarna referenca — npr. citat iz Trubarjeve pridige v Tauferjevi Cerkvici na hribčku — **zdrružuje dve informaciji**: (a) **predmetno** (njena delno samostojna pomenska zgradba, kakršno ima v izvornem okolju, v prototekstu) in (b) **metaliterarno** (ki zaznamuje tujost prvin knj. odnosnice v navajajočem besedilu in kaže na njihovo poreklo v literarnem kontekstu, v njegovi fazni ali slojni členitvi — da torej pripadajo drugemu historičnemu slogu, žanru, drugi ravni literarne kulture ipd.).

Književne odnosnice sem razdelil na dve vrsti: tiste, ki merijo na **kod konteksta** (»langue«), in tiste, ki merijo na **kontekst konkretnih književnih del** (»parole«). V prvi skupini sem torej zbral metaliterarni govor, citate struktur in stilizacijo, v drugi pa empirične citate, aluzije in izposoje.

Metaliterarni govor je izraz samorefleksivnega literarnega diskurza; književnost na način metajezika (ki je sicer orodje literarne vede, kritike, interpretacije) tematizira, opisuje, razgalja svoj jezik, proces pisanja, funkcioniranja in sprejemanja literature — njene norme, kompozicijske in stilne konvencije, žanrska zgradba ipd. postanejo objekt. Tega imamo na pretek npr. v »novi prozi«, kjer si avtor pri pisanju gleda pod prste in to izčrpno beleži.

Citati struktur so tisti deli besedila, ki so oblikovani v skladu z njemu tujo konvencijo — sredi sicer prostega verza najdemo npr. segment,

ki je uravnan po shemi alpske poskočnice (Taufer). Poleg metričnih, kitičnih in oblikovnih struktur so lahko citirani še glasovni in skladenski stilemi ter žanrske sheme (npr. srednjeveška moraliteta v Barnesovih Rdečih nosovih).

Stilizacija je sistemski, celoviti in distancirani portret nekega tujega stila, njegovih tipičnih, razločevalnih, ponovljivih in predvidljivih značilnosti v prozodiji, stilnih figurah, ikonografiji (npr. stilizacija izštevance ali ljudske balade pri S. Makarovič).

Empirični citati so navedki odlomkov določenega besedila, ki so lahko do neke mere in na različne načine tudi predelani. Pogosto jih najdemo v naslovih, v mottih, a tudi sredi besedila (npr. v Snojevih Žalostinkah za očetom in očetnjavo). Drobci zapisa tujega besedila seveda v novem okolju dajejo čutiti tudi drugačnost svojega koda, stila, konvencije.

Aluzija priziva konkretno besedilo, vendar tiste njegove pomenske prvine, ki v sami referenci (npr. ime lika, detajl motiva, zgodbe, značilen jezikovni sistem) niso eksplicirane — Tauferjev verz »mir je v plavi višavi« nas svojo glasovno figuralko in lirsko-predstavno situacijo spomni na znamenito Gregorčičevo aliteracijo »vedra višnjevost višav« in Goethejevo »na vseh višavah je mir«.

Pri **izposojah** sem v dvomih, ali gre še za tip knj. odnosnice. Prej gre za enega izmed transtekstualnih pojavov privzemanja tujega gradiva (zgodb, likov, situacij, motivov, celo jezikovnih stilemov), ki pa je nevtrarno v svoji metaliterarni informaciji (privzeta prvina je brez signalov diskurza, v katerega je bila vpeta). Lainšček si je npr. izposodil Prežihove like in dramsko nadaljeval zgodbo Samorastnikov, Šeligo pa je Lepo Vido postavil v povsem nova razmerja.

Literarne reference in branje: učinek »dèjà lu«

Književne odnosnice so torej projekcije tujih prvin v novo zgradbo in s tem **najvidnejši simptom dialoške razsežnosti literarnega besedila (diskurza)**, ki se tudi z njimi opredeljuje do obstoječih izjav, besedil, norm, konvencij, ideologij, se mednje umešča, jih vrednoti, se v dialogu z njimi sploh oblikuje. Knj. odnosnice v novi zgradbi dobijo drugačno funkcijo, a tudi navajajoči govor (metatekst) z njimi priključuje posebno referenčno ozadje, ki omogoča večjo pomensko-asociativno obremenitev posamezne prvine, ki modificira njegov estetski model, a tudi bralčevo recepcijo in interpretacijo.

V procesu branja je literarna referenca znamenje oz. indic, ki deluje v siceršnjem recepcijskem strukturiranju pomenov tega besedila glede na njegova imanentna pravila, kode, apele bralcu tuje, tako da kaže izven njegovega predstavljenega sveta, ven, v njegov kontekst. Če hoče osmisлити prvine, ki sicer »štrlijo« iz poetike oz. tematike takšnega

besedila, mora v svoji recepciji/interpretaciji nujno rekonstruirati tujo konvencijo. Le-ta v bralcu vzbudi občutek, da je to že bral, da je na ta stil, konvencijo, diskurz že naletel.

Gre za nekaj takega, kot je učinek, ki ga je psihologija poimenovala »dējā vu« — ko se nam zazdi, da smo npr. takšne sanje že sanjali, da smo v tem kraju nekoč že bili, da smo prav takšen trenutek že doživeli. Zato lahko ta učinek literarne reference poimenujem — z drobno parafrazo — »dējā lu« (že bral). Rekonstrukcija oz. prepoznanje konkretnega prototeksta ali določenega tujega koda, stila, strukture modificira bralčevo interpretacijo navajajočega besedila, obenem pa prav ta tekst postavi »tisto že prebrano« v novo vrednotenjsko, interpretativno, poetološko perspektivo. Zato je s stališča recepcije bolj bistveno, da knj. odnosnica oz. njena metaliterarna informacija (to je ves tisti sklop pomenskih, idejnih, poetoloških idr. asociacij, ki jih ima tuja prvina v svojem izvornem kontekstu) **priziva, zastopa, označuje kontekst**, kot pa da bralca navaja k natančnem poznavanju prototeksta. Tako npr. na bralca neke modernistične politematske kolažirane pesmi, kot je Tauferjevo Popotovanje odo, enako deluje stilizacija ali empirični citat iz konteksta partizanske poezije; obakrat v njem oživita bralni spomin na določen slog, žanr, način razmišljanja, ideološki vidik, jih torej enakovredno zastopata.

Priklicani literarni kontekst v besedilu zastopa, **ikonizira neko tuje obzorje**, govorico, vidik, ki ga subjekt besedila po svoje vrednoti, komentira že z načinom umestitve (npr. plemično-parodistični odnos do določenega literarnega kanona, s katerim se potrjuje in reproducira sodobno ideološko, estetsko-vrednostno obzorje slovenskega »srednjeslojca«; pri Tauferju so to reference iz Vodnika, Slomška, ljudskih pivskih pesmi, ponarodelih patriotskih budnic). Tako lahko prototekst istega žanra — npr. ljudske pivske pesmi — v enem metatekstu funkcionira kot ikonično znamenje »srednjeslojske« ideologije, v drugem pa kot prostor sproščene, čeprav tuje in nedosegljive igrivosti, ki je lahko le imitirana (v Murnovih stilizacijah ljudskih pesmi).

Literarno referenco — kot pravzaprav sleherno tekstualno prvino — aktualizira šele bralec. Če je literarnoreferenčno besedilo iz odmaknjenega časa ali pa iz tujega okolja, marsikakšne stilizacije, aluzije, citata strukture, empiričnega citata sploh ne bo opazil, menil bo, da ima opravka z avtorsko, ne pa s tujo besedo. To lahko večkrat opazimo zlasti v tistih prevodih, kjer prevajalec zaradi preveč pičlega poznavanja literarnega konteksta izvornika v posameznih prevedkih ne uspe ujeti njegove raznostilnosti, številnih aluzij. Zato je pomembno, da pisec, kadar rabi knj. odnosnice, računa s tem, koliko znan in prepoznaven je prototekst oz. prizvani del literarnega konteksta. Tako je v uporabi odnosnic največkrat **implicitiran kanon besedil**, za katere avtor **predpostavlja, da je znan bolj ali manj širokemu krogu naslovnikov** (če naslovljevalec sploh hoče, da bo naslovnik lahko knj.

odnosnico prepoznal kot tako, se pravi kot nekaj tujega, projiciranega iz literarnega konteksta). Potemtakem ni čudno, da je najpogostejši izvor knj. odnosnic v sodobni slovenski poeziji ljudska pesem in v šolah, čitankah, knjižnih zbirkah, literarnozgodovinski nomenklaturi kanonizirani pesniki — Vodnik, Prešeren, Gregorčič, Župančič, Kosovel idr.

Tudi tip knj. odnosnice odloča o tem, koliko se da skozi prepoznati segment književnega konteksta, ki ga priklicuje. Tokrat jih bom razvrstil od tistih, ki merijo na bolj splošno, ponovljivo, predvidljivo ozadje, do tistih, ki so naperjene na bolj specifično, enkratno:

splošno	posamezno
	stilizacija, metaliterarni govor
	↓ citati struktur
empirični citati, (izposoje)	aluzije

Bolj ko so knj. odnosnice vezane na poseben, enkratni pojav v literarnem kontekstu, teže jih je prepoznati in aktualizirati. Zato njihova raba implicira bodisi (a) bolj razgledanega bralca, bodisi (b) jih mora naslovljevalec določneje označiti, bodisi (c) mora biti ta poseben pojav splošno znan.

Pod krinko ljudskega . . .

»Za čez« bi rad bralcu tega eseja postregel z dvema zgledoma funkcioniranja knj. odnosnic iz prototekstov ljudskega slovstva v sodobni slovenski poeziji. V zbirki Jožeta Snoja (Zalostinke za očetom in očetnjavo, 1983) že naslov cikla Narodne in ponarodele obeta, da so se v pesmi infiltrirale stilizacije, citati stilemov, aluzije in empirični citati iz ljudskega pesništva in kanoniziranih pesnikov (Gregorčič, Župančič, Kosovel). Oglejmo si pesem Pod goró, pod to gôro zêleno — v naslovu je empirični citat pripeva, ki kaže na ozadje ljudske pesmi (Prišla je miška iz mišnice — gl. Štrekelj, I, 965):

pod goró
pod to gôro zêleno
teče slina
mačka miško miš pšeničko
oče sina

pod goró
pod to gôro zêleno
teče reka
teče reka na koló
sin očeta

pod goró
pod to gôro zêleno
kamna dva
sin očeta
oče sina
brat na brata
klóčeta, klóčeta

vèselo
vèselo
melje glave domovina
pod goró
pod to gôro zêleno

Snojevo navajajoče besedilo je zgrajeno iz empiričnih citatov pripeva (pod goro...) in leksično variabilne ponovljive skladenjske formule (mačka miško miš pšeničko: A/nom. → B/ak., B/nom. → C/ak., C/nom. → D/ak.,...). Vse to je vpeto v stilizacijo istega prototeksta (citiranje verzne in kitične zgradbe, oponašanje »naivnega« tona, citiranje stillemov — npr. paralelizmov, inverzij, anafor), tako da je pred nami pravcati portret te zvrsti v slogu ljudske poezije. Vendar pa Snojeva pesem z vrinjanjem prvin, ki so v opreki z notranjo logiko navedenega besedila (pod to goro teče slina, melje glave domovina) in z modernistično grafijo (male črke) pri bralcu doseže potujitev predstavljenega vzorca.

V horizont pričakovanja, ki vodi bralčevo interpretacijo po sledih spomina na »že prebrano« (déjà lu), se zadrejo novi, nepričakovani, nepoznani indici. Le-ti celotno ozadje prototeksta vpetegnejo v nov pomenski okvir, ki zahteva modifikacijo poprejšnje interpretacije. Zaradi teh indicev mora namreč bralec zdvomiti o avtonomni sklenjenosti predpostavljenega lirskega sveta in ga sprejeti kot pogojnega, drugostopenjskega (Genette govori o »la littérature au second degré«), vpetega v drugo ravnino lirske zgodbe.

Literarne reference iz parabolične pripovedne ljudske pesmi torej delujejo kot razširjena prispodoba za naracijo »modernega« lirskega subjekta. Cel prototekst (besedilo v ozadju) je torej primerjalni člen v metafori. Ta metafora je intertekstualna. Smisel besedila se iz naravnih razmerij moči in dominacije (hierarhija naravne verige od rastline, prek živali, do človeka in končno do smrti kot absoluta) prenese v družbena (oče, sin, domovina, brat) in zgodovinska (tok časa, kolo). Namiguje na bratomorno klanje med drugo svetovno vojno — k takšni interpretaciji navaja naslov zbirke in cikla, pa tudi vednost o avtorju in njegovih siceršnjih tematskih obsesijah — prim. romana Gavženhrub in Fuga v križu. Podoben interpretacijski premik iz naravnega ali individualnega registra v družbeni in nacionalni je na delu tudi v

Snojevih knj. odnosnicah na Gregorčičev Nazaj v planinski raj, Župančičeve Zabučale gore, zašumeli lesi in Kosovelovo Tragedijo na oceanu. Semantična razmerja v prototekstu so polemična protiutež sodobnosti, ki je v primerjavi s preteklimi estetskimi, naravnimi svetovi degradirana in banalna.

V pesniških besedilih Svetlane Makarovič so prvine ljudskega pesništva — zarotitvenih obrazcev, bajeslovnih, ljubezenskih, vojaških pesmi, uspavank, balad — izrazito ambivalentne. Navajajoči jezik tako dosledno stilizira ljudsko poetiko (shematična — paralelistična in iteracijska zgradba, motivna, situacijska in besedna topika, metrika, stereotipi lirskega subjekta — vložnica, fingirani dialog itd.), da se izgublja distanca do stiliziranega vzorca in se navajajoči jezik skoraj povsem zlije z njim, z njegovimi konvencijami, navodili, pravili, kodom. Reč je podobna romantičnemu ali neoromantičnemu oživljanju folklornega standarda.

Vendar pa je v tem njenem početju bila tudi subverzija zoper uvajeno recepcijo ljudskega pesništva. Le-to je z 19. stoletjem postalo standard, obremenjen z narodotvornimi funkcijami (odtod poimenovanje »narodno pesništvo«), ali pa se je s sestopom iz bolj arhaičnih, kmečko-patriarhalnih v nova družbena razmerja, zlasti v meščanski sloj, funkcionaliziralo tako, da se je prilagodilo novemu podjetnemu racionalizmu, njegovim razsvetljskim projektom in varnostnim sistemom. Postalo je »udomačeno«, reducirano zgolj na vrsto občnih čustvenih in doživljajskih obrazcev, primernih za identifikacijo ob žalostnih in veselih priložnostih. Makarovičeva pa je oživela predvsem tiste bolj arhaične, starejše, baladne, usodnostne, »disonantne« prvine ljudskega slovstva, ki so bile izrinjene iz meščanske recepcije folklore, kakršna se je ohranila v t.i. »srednjem sloju« vse do danes (ali včeraj). S tako subverzijo obzorja pričakovanja (uvajanje recepcije in funkcionalizacije ljudskega pesništva) je napadala torej tudi udobno, racionalno »srednjeslojsko« zavest, rušila njene varnostne sisteme, razpirala bivanjska brezna, grozo, pač še v skladu z moderno pesniško mislijo, ki je verjela v škandal in se še ni srečevala z vsesplošno ravnodušnostjo (kot bi rekel med drugimi tudi Debeljak). »Moderna« zavest pa le na videz rekonstruira arhaično funkcioniranje ljudskega slovstva. Resda se okorišča s stilistiko, ki je vezana na skupnostni jezik, črpa iz enotnega fundusa izrazja in je vpeta v stabilne formule — in s tem olajšuje komunikacije z bralcem; toda prav zaradi stilizacije, ki je portret nekega sloga z distance, je prišlo do pomembnega premika v recepciji/interpretaciji ljudskih prvin. Le-te namreč ne delujejo več kot kolektivno strukturirani simboli, utemeljeni v t.i. »analoškem mišljenju«, ampak kot metaforika in simbolika individualiziranega pesniškega jezika, ki ne sporoča več po magijskem načelu analogij, temveč po načelu similaritete, ki je v jedru umetnega literarnega jezika (ljudska topika torej zastopa subjektovo »notranjost«, čustva, domišljijo itd.).

Transtekstualnost: ... tekst ... stkan iz prvin, ki povzemajo, interpretirajo in vrednotijo že obstoječe (tradicijske in sodobne) tekste, govornice, sloge in iz njih izpeljane pojave sekundarne komunikacije ...

Literarna referenca: ... najvidnejši simptom dialoške razsežnosti literarnega besedila (diskurza) ... privzete prvine iz literarnega konteksta se drži signal diskurza, v katerega je bila vpeta ... poseben način označevanja v literarnem delu, kjer znamenje zastopa drugo znamenje, ki pripada literarnemu kontekstu tega besedila ... združuje dve informaciji: ... predmetno ... metaliterarno (zaznamuje tujost) ... kopičenje asociiranih pomenov iz tradicijskega ozadja ob posamezni zgradbeni prvini ...

Tipologija: ... kod konteksta ... kontekst konkretnih književnih del ... metaliterarni govor ... citati struktur ... stilizacija ... empirični citati ... aluzije ... (izposoje) ...

Branje: ... »dējā lu« ... priziva, zastopa, označuje kontekst ... ikonizira neko tuje obzorje ... implicira kanon besedil, za katere avtor predpostavlja, da je znan bolj ali manj širokemu krogu naslovnikov ... prototekst je torej primerjalni člen v metafori. Ta metafora je intertekstualna ...

Odločilnejša vloga l. r. v zgodovini: ... ko se je tudi literatura ponavljala kot sintetiziranje in komentiranje že napisanega ... ko se je javljala potreba po transformaciji konvencij, norm, književnih kano-
nov, žanrov ...

L. r. v dvajsetem stoletju: ... bistvenega historičnega premika, ki v dvajsetem stoletju, zlasti v obdobju postmodernizma, postavi literarne reference v samo središče ... vodilno načelo v kompoziciji besedil ... podprta z novo estetsko ideologijo, ki je epistemološko utemeljena. V krizi tradicionalnih sistemov reprezentacije ... vse, o čemer govorimo, vselej že posredovano z drugo govornico, konvencijo; nobena ni torej bližje resničnosti ... samorefleksivna zavest ... pastiš postal pomemben umetniški model.

Fragmenti o umetnosti v postmoderni

1. Zgodba

Zelo veliko časa in tudi smisel za opazovanje bi moral imeti nekakšen človek z drugega planeta, predno bi izrekel, sporočil ali samo samemu sebi oblikoval misel, da so umetnine neke stvari, ki sodijo v razred zelo obstojnih, za stoletja delanih predmetov, niso torej namenjene neposredni potrošnji obnovljivih in nadomestljivih reči, so zgledno institucionalizirane, hranjene, branjene in potrjevane (ali zanikovane) z množico različnih bodisi znanstvenih bodisi ideoloških govoric in za katere je še vedno značilno neko znosno veliko število: ni jih še toliko in na splošno niso iz kemijsko aktivnih snovi, tako da zaenkrat še ne osnesnažujejo človekovega okolja. Dolgo bi moral hoditi naokrog — primerjati, združevati in ločevati, da bi torej ta prišlek prišel do nekega skupnega imenovalca umetnin in tudi preveč domišljije ne bi smel imeti pri tem: da je za te stvari značilna nizka stopnja verjetnosti. Na drugi strani pa sta posebna izvirnost in enkratnost, na primer, določili, ki veljata samo še za del predmetov iz tega razreda.

In če bi ta zvedavi prišlek povprašal ljudi tega planeta po umetnosti in umetninah, bi mu lahko predvsem veliko pripovedovali o relativno majhnem pomenu tega razreda predmetov; v svojem življenju uporabljajo stotine stvari, orodij, naprav in komunikacijskih sredstev, med katerimi se umetniška dela nahajajo v zelo omejenem obsegu. Uporabljajo jih predvsem eksperti, tisti torej, ki v njihovi porabi ali posesti najdejo bodisi užitek bodisi posel s trgovskim ali čisto teoretičnim obeležjem. V odnos do umetnin pa se v nekaterih okoljih vstopa tudi zaradi spodobnosti, konvencij; za nekatere torej (še vedno) obstajajo umetnine kot kulturni predmeti oziroma fetiši in se zato tudi na obredni način srečujejo z njimi

Če bi se ta tujec, recimo da bi bil prijazen kot Izvenzemeljski, vsaj nekaj časa mudil okrog umetnin ali vztrajno povpraševal po njih, bi slejkoprej naletel tudi na primerek tistega, ki takšne predmete izdeluje — sedanjega umetnika. Za njegovo (rado)vednost o umetnosti bi bila ilustrativna tudi izkušnja o njej, ki bi mu jo lahko podal njen praktik,

producent. Predpostavljamo, da bi tujec srečal umetnika, polno živečega prav ta, sedanji čas, in ne kakega brezupnega ponavljalca ekstatičnih stanj kreacije in navdiha, kar sta bili značilnosti umetnosti, neposredno vpete v ritualna opravila. In kaj bi mu lahko povedal umetnik? Najprej bi verjetno spregovoril o tem, da vendarle še vedno izdeluje te umetniške predmete na samosvoj način: dela (izbira, oblikuje, zamenjuje, omogoča) z drugačnimi postopki, kot se delajo realni predmeti, oziroma dela tako, da uporablja tudi številne načine vsakdanjih produkcij, vendar jih kombinira še s posebnimi postopki: udejanja in razdejanja, realizira in derealizira, nasilno zareže v tvarino in zgolj dopušča pojavljanje ali obliko nečesa. In na predmetih, narejenih s posebno obdelavo in dodelavo, lahko opazovalec odkrije lastnosti in kvalitete, predvsem tiste estetske razsežnosti, katere posebno razmerje do stvarnosti in možnosti lahko izrazi celo z matematičnim zapisom.

Potem, vsaj menimo lahko, da bi se to zgodilo šele naknadno, pa bi sedanji umetnik spregovoril izvenzemeljskemu prišleku še o tem, kako oblikovati umetnine sedaj. Seznanil bi ga z dejstvom, da je, gledano z umetnikove perspektive, izredno narasla gora ali, bolje, palača umetniških načinov in oblik. V času, ko se brez težav uresničujejo tigrovi skoki k modelom zavesti in naziranj izpred stoletij (na primer homeinizacija v Iranu) in so medijsko kalejdoskopsko soprisotni modeli ravnanj in razmišljanj vseh obdobj 20. stoletja, se namreč že lahko dela umetnost »počez«. Umetnikova dejavnost se ne nanaša več na nikakršno vzorno realno zunaj umetniške ustanove (vsaj treba ni, da bi se nanašala), kajti dovolj realnega je že v njenih stoletja potekajočih realizacijah samih. Umetniška dela so danes že mogoča tudi ob zaprtih vratih, ki vodijo k »neumetniškemu«. Umetnost se ne izdeluje pri tem zaradi umetnosti (teleologije larpurlartizma), temveč se oblikuje umetnost na načine, kakršni so, prav zato, ker je **že toliko** umetnosti. Teža sveta za umetnike je umetniško zgodovinsko realno.

Ali bi takšna pojasnila zadovoljila okrog umetnin krožečega izvenzemeljskega prišleka? Morda. Verjetno bi odšel in začel odkrivati kake druge razrede predmetov ali pa bi se, zakaj ne, tudi sam začel skušati v umetniških dejavnostih. Morda bi ga izvala teža umetniško realnega, ti nujni pogledi nazaj (oziroma glede na umetniško nekaj), ki bi jih moral upoštevati, tudi če bi oblikoval instalacije iz letečih krožnikov in zvezdnatega prahu.

2. Dematerializirani prostor

To uvodno zgodbo o izvenzemeljskem iskalcu umetnosti smo zapisali, se pravi, konstruirali prav zaradi omembe obsežne in avtoritativne ustanove umetnosti. Umetnin resda še ni toliko, da bi predstavljale

ekološki problem, vendar jih je kljub vsemu izredno veliko (kot izrazito obstojne se že kopičijo), predvsem pa niso same. Pri tem mislimo na izredno razvejane institucionalne mehanizme, ki spremljajo njihovo inventarizacijo, muzealizacijo in teoretično osmišljanje, torej na cel niz političnih, pravnih, restavratorskih in drugih strokovnih ustanov (inštitutov, fakultet, akademij). Spričo visoke stopnje obstojnosti ti predmeti tudi redko propadejo in so kot inventarizirani in osmišljeni v različnih umetnostnih teorijah in zgodovinah vzorčno prisotni v vseh sedanjostih. To dejstvo pa je posebno merodajno v sedanjem času — zadnjih dveh, treh desetletjih 20. stoletja, ko je postala delitev dela med strokami, produkcijami in segmenti industrije zabave do konca izvedena. Za umetnike namreč prav v tem obdobju velja, da niso več pglavitni nosilci splošnih informacij in generičnega izkustva ter da se le v omejenem številu trošijo v ritualih. Obstajajo predvsem kot predmeti z relativno visoko menjalno vrednostjo (to so tiste umetnine, ki imajo ime avtorja, marko, pečat izvirnosti), kot dela blagovne estetike, predmeti designa in vizualnih komunikacij, kot pomemben segment industrije zabave (od trivialnih romanov vseh žanrov do vseh vrst pop glasbe, filma in videa) in kot kulturni predmeti (nosilci informacij o svetem in metafizičnem oziroma sporočil o nacionalni identiteti pri, smemo reči, arhaičnih narodih, ki rabijo taka potrjevanja).

V tem času se je torej bistveno zbistrilo družbeno mesto umetniških dejavnosti. Govorjenje o kaki posebni moči umetnosti in oblikovanje nekakšnih teodicej umetniškega je že stvar preteklosti oziroma samo še zadeva primitivnih družb in tistih s kompleksom majhnosti, ki očitno še vedno rabijo nekakšno reprezentativno kultnost umetnin, da bi se z njihovo pomočjo estetsko dopadljivo in za množice privlačno predstavljale v ritualih. Razen za del umetnin kot kulturnih predmetov velja za vse druge vrste umetniških del tudi oblikovanje kot povsem racionalna produkcija (z izrazitimi momenti programiranja), razrešena metafizične skrivnostnosti. Naredil bom umetniško delo! S tem mottom začenja danes umetnik izdelovati in če je profesionalca (in ne naivni ljubitelj) bo zato delo začel zavestno delati glede na ustanovo umetnosti, vključujočo kod, zglede, tradicijo, teoretične diskurze in kataloške cenike.

Predvsem pa ima takšen umetnik razločno pred seboj (v bazi različnih podatkov) tako rekoč vse modele in tudi pglavitne motive oblikovanja: od obdobj (renesansa, romantika, moderna) do številnih izumov 19. in 20. stoletja. Pri tem seveda ne gre samo za njihov umetniški izgled, ampak tudi že za zgodovinsko izkušnjo in kontekst, ki je spremljala vse te usmeritve, modele in izraze. Tu so merodajni tudi obrazci psihične ekonomije in vsa tipologija zavestnih reagiranja, ki spremljajo posamezne umetniške oblike. Vsekakor torej obstaja neko vedenje in izbor obrazcev umetniško že uresničenega, kar mora umetnik nujno vključiti kot nekakšno predrealnost v svoje oblikovanje.

Druga značilnost te dobe, ki usmerja umetnika, da bo lahko izbral med nečim poleg ali tistim, dobljenim s tigrovim skokom v preteklost, je pluralizem vrednot in pluralizem pogledov na umetnost in svet, torej skrajni vrednostni relativizem v smislu, da so »absolutistični, ekskluzivistični pogledi na svet, človeško naravo, moralnost itn. postali nadomeščeni z množtvom često soobstoječih in med seboj aktivnih perspektiv«,¹ kot je to razsežnost sedanjosti opisal Robert Detweiler, avtor razprave Tehnologija množičnih komunikacij in postmoderna književnost. Obstaja pravcati pluralizem znanj in episteme, religij in političnih doktrin, zasebnih, skupinskih in javnih pogledov na svet in na to, kaj se v njem »splača« in kaj ne. Poleg teodiceje instrumentalnega razuma znanosti in njej nasprotne kritične teorije, analitične filozofije jezika, poststrukturalizma in šol, temelječih na Lacanovem branju Freuda, obstaja še cela vrsta filozofskih usmeritev, za katere je pogosto značilna neistočasnost, in segajo tudi do teorij novega iracionalizma.

Tretja značilnost tega časa je novo doživljanje prostora in časa. Prostor ni več nekaj, kar je poleg, in čas ne več nekaj, kar odteka linearno. Bistvena razsežnost časa kot apriorija postmoderne percepcije je njegova simultanost, medtem ko je za »novi« prostor značilna njegova časovna razsežnost: prostor se je spremenil v »prostorčas«, omogočen predvsem z elektronskimi mediji. O tem dejstvu je takole razmišljal teoretik in praktik elektronskega medija kot umetnosti Peter Weibel: »Mediatizacija prostora, to pomeni izginjanje naravnega prostora, ki ga doživljamo ekskluzivno z našimi čutili, se je izvršila že pred obratom stoletja na različnih senzornih in socialnih ravneh s telegrafom, časopisom itn. in z revolucioniranjem transportnih sredstev. Radikalni obrat, ki ga od takrat izkuša naša kultura, lahko s Paulom Virilio opišemo kot prehod iz geopolitike v kronopolitiko, iz prostorske v časovno politiko. Ta obrat se je ustalil tudi že v vsakdanjem govoru, ko odgovorimo na vprašanje po prostorski oddaljenosti, namreč »kako daleč je do...« s kakim časovnim parametrom, namreč »toliko in toliko ur«. (...) Stalni naravni prostor je torej postal relativen. Izkušnja prostora je postala izkušnja časa... Če obkroži satelit Zemljo v 90 minutah, kar je pred stoletjem trajalo še 80 dni in to kot znanstvena fantastika, lahko komaj še govorimo o materialnosti prostora spričo tistega majhnega centimetra, kolikor znaša npr. Avstrija za orbitalni pogled.«²

In pogled v tem prostorčasu izrablja prostor tako, da ga ima simultano na video instalaciji z dvanajstimi in več ekrani. Dolgčas je gledati nenehno samo na en ekran: lahko se izgubiš v času in imaš premalo prostora. Premalo prostora imaš tudi, kadar delaš po starem,

¹ Robert Detweiler, Mass communication technology and postmodern fiction, Proceedings ICLA IX, 4, Innsbruck 1982, s. 489.

² Peter Weibel, Pictorialer Raum in der elektronischen Kunst, katalog Ars electronica, Linz 1986, s. 133.

v industrijski proizvodnji, temelječi na taylorizmu in fordizmu na primer. Četrta značilnost te dobe, vsaj tistih njenih segmentov, se pravi družb, ki so v času in niso izgubljene v globini prostora, je zato postindustrijski proizvodni način in torej takšna organizacija dela in družbenega življenja, ki se ji pravi postindustrijska družba.

3. Variacije na temo »post«

Vse, kar smo zapisali o tej dobi doslej, se nanaša na v naslovu omenjeno postmoderno. Zakaj ji je tako ime in kaj početi s tem njenim »post«?

»Post« najprej implicira impulz zadovoljstva, morda celo sreče, da si po nečem. Biti po nečem lahko pomeni, da si po svetu dela kot taylorističnega drila in, ne nazadnje, da si po katastrofi, takšni ali drugačni. »Post« v tej zvezi implicira občutek preživetja. V vsakem primeru si po nečem, in če je to moderna, ki je za tabo, te to dejstvo umešča slovil od Faustovega sna o svetu, ki se ga da neskončno manipulirati z avtoriteto subjekta kot homo fabra. Modernizacija se je izkazala v svoji samoblokadi. Fetiš napredka, modno novega in inovacij je pripeljal do roba ekološkega samouničenja in do nelagodnosti moder- v neko novo konstelacijo: si na pragu sveta, ki se je dokončno ponega načina produkcije, občevanj in tudi bivanja v modernem (arhitektonskem) okolju. Nismo poklicani k dovršitvi projekta moderne.

Marxova misel o tem, da je anatomija človeka ključ za anatomijo opice, da je torej mogoče le na podlagi višje razvojne stopnje pojasniti nižjo, nam tukaj omogoča oblikovati tezo (če seveda pogojno sprejmemo ta Marxov iz moderne izrečen koncept), da je šele iz optike postmoderne mogoče dekodirati moderno, brati in členiti njeno gramatiko. To ne omenjamo zaradi možnosti vzpostavitve svojevrstne postmodernistične hermenevtike na ravni teorije, temveč spričo aplikacije tega postopka na ravnanja v vsakdanji psihični ekonomiji množic. Mislimo na obrazce zavestnih reakcij, ki kažejo, da se šele v postmoderni množično in populistično obnaša moderno, torej prevzema temeljne obrazce modernistične psihe in ravnanj. Postmoderna, gledana s tega zornega kota, se izkaže kot doba, ki ji je pozno prišla moderna.

Postmodernist je tisti, ki mu je pozno prišel modernizem!?! (Pri tem mislimo na populistično in medijsko množično reprodukcijo postopkov ambivalentnosti, pripravljenosti na šok in utrjeno sposobnost pariranja šokom, flaneursko tavanje okrog umetnin kot blagovnih artiklov in hkrati okrog veleblagovnic kot sakralnih galerij, delanje vsega od igrač do reklamnih spotov s postopki montaže, alegorizacije povprek in tudi na hkratno igranje (večih) razpoložljivih vlog ter z njim povezanim pristankom na simultanost vsega, brez vrednostne dominante.)

To je na prvi sluh in pogled privlačna misel, ki pa jo, kolikor še lahko odgovorno vstopamo v igro heglvske dialektike, relativiramo z Lyotardovo tezo, da je umetniško delo moderno šele takrat, če je prej postmoderno. Biti postmodernist v postmoderni je šele legitimacija za tvojo modernost, da si preprosto »in«. Postmoderna in postmodernizem torej kot vstopnica za v igro, morda vojno zvezd. Toda kje začeti, ko pa je videti, da je bilo o postmoderni in postmodernizmu izrečenih in definiranih že več pogledov, kot pa je nastalo za ta čas značilnih umetniških del? Je prolegomena za postmoderno Ecovo Ime rože, Habermasova, Lyotardova ali Jamesonova dela ali kar izkušnje arhitekture 70. let v ZDA? Pojdimo naprej (da bo zmešnjava popolna) v ZDA, v njihovo umetniško in intelektualno okolje.

Izraz »postmodern«, na njem temeljita danes aktualni izpeljanki postmoderna in postmodernizem (sestavljjen je iz lat. post »po« in modern »novo, sodobno«), se v angloameriški literarni in umetnostni kritiki uporablja od 1940. leta dalje. Najprej je bila ta oznaka povsem poljubna, operativna, namenjena različnim poimenovanjem posameznih literarnih obdobj; v 50. letih se jo rabi pejorativno, medtem ko njeno pozitivno rabo zasledimo v 60. letih (Leslie Fiedler in Ihab Hasan). Dudley Pits je v delu Antologija sodobne latinskoameriške poezije, izšlem v Norfolku, že 1942. leta označil nek sonet G. Martinezza za »manifest postmodernizma«. Te podatke povzemamo iz razprave Michaela Köhlerja »Postmodernizem: zgodovinsko-pojmovni pregled«, v kateri nas avtor opozarja tudi na Federica Oniza in njegovo Antologijo španske in španskoameriške poezije iz 1934. leta, v kateri je avtor s postmodernizmom označil obdobje med modernizmom in ultramodernizmom, obsegajoče čas med leti 1905 in 1914. Termin »postmodern« se je v ZDA veliko uporabljal že med leti 1950 in 1970 (med teoretiki, ki so ga uporabljali, naj omenimo A. Toynbeeja, H. Levina, I. Hasana, I. Howa in J. Pereaulta), vendar pa se ta izraz takrat še ni uveljavil kot oznaka za epoho samo — postmoderno. Bolj kot o postmoderni družbi se je govorilo in pisalo, seveda na podlagi konceptov Daniela Bella, o postindustrijski družbi.

O postmoderni in njenem umetniškem izmu lahko po Köhlerjevem mnenju govorimo šele po 1970. letu, za čas med leti 1945 in 1970 pa predlaga oznako pozna moderna. Vendar pa je prav za ZDA in njen kulturni mainstream ter z njim povezan feeling pomembno že prvo obdobje, še posebno 60. leta. Tako Andreas Huyssen eksplicitno piše o postmoderni šestdesetih let kot ameriški avantgardi in jo ostro razmejuje od postmoderne 70. in 80. let (mislimo na njegovo razpravo Postmoderna — ameriška internacionala?).

Za Huyssnovo periodizacijo in pogled so pomembna šestdeseta leta zaradi vrste daljnosežnih premikov v ameriški kulturi: generacija umetnikov in teoretikov se je uprla etablirani moderni, sprejeti v ameriških razmerah kot oficialna umetnost, in poiskala priključke na tradicijo evropske zgodovinske avantgarde z začetkom 20. stoletja,

predvsem dadaizma in nadrealizma; prišlo je do oblikovanja osi Dada — Duchamp — Warhol — Cage — Burroughs. Z veliko zamudo se je torej tudi New York priključil evropskim avantgardističnim prestolnicam Berlinu, Zürichu, Moskvi in Parizu. Vendar pa je ta ameriška recepcija svojevrstna, izrazito lokalna in tudi paradoksalna v smislu, da tisti model etablirane in institucionalizirane umetnosti, zoper katerega je pamfletistično revolucionistično, s šokantnimi škandali vstajala zgodovinska avantgarda ni akademski (neo)klasicizem, temveč modernizem sam, ki pa je v posebnih ameriških razmerah obstajal glede na svojo akademskost in politično in ekonomsko inavguracijo kot neoklasicizem ali celo, glede na evropsko konstelacijo, kot hipertradicionalizem. Ameriška avantgarda 60. let kot jedro te prve postmoderne je dejansko napadla institucijo umetnosti (pojem Petra Bürgerja iz njegovega dela Teorija avantgarde), le da je to ustanovo predstavljal prav modernizem ameriške »visoke moderne« kot mainstream takratne kulture. Ironično se je namreč modernizem, po prvobitni (evropski) intenciji kot umetnost upiranja institucijam, v ZDA zgledno institucionaliziral.

Zgodnji postmodernisti (ameriški neoavantgardisti 60. let) so pristajali na avantgardo izmov. Gre za razvoj izmov od **pop-** preko **op-** h **kinetic-** in **concept** art, za razvoj, ki ga postmoderna 70. in 80. let več ne pozna; obstaja le še kot kulturna dominanta, ki kompilira in citira počez izme **vseh** umetnosti 20. stoletja. Ko omenjamo 60. leta, naj poudarimo, da so bili ti zgodnji postmodernisti pristaši tudi tisega tehnološkega optimizma, ki je bil značilen za velik del zgodovinske avantgarde. Podobno fascinantno vlogo, kot sta jo imela fotografija in film za Tretjakova, Brechta, Heartfielda, Benjamina in kasneje Eislerja in Moholy-Nagyja, ima za »mlade postmoderniste« tv, video in računalnik. V tem času pa se je izoblikoval še en trend zgodnje postmoderne, ki je postal kasneje merodajen tudi za mainstream postmoderne 70. in 80. let; mislimo na populistični trivialni trend, ki je ukinjal razliko med visoko in množično umetnostjo in se predajal antiintelektualnim usmeritvam popa, rock'n'rolla, folka, grafitov in plakatne umetnosti.

Ko že omenjamo zgodnjo postmoderno 60. let, namreč izključno njene vnanje artikulacije na polju umetniškega imagea, posežimo bežno še k situaciji na tem področju v 70. in 80. letih. Za umetnost tega časa je značilna diseminacija, kompilacija, opuščanje globine, citat, ironija (še posebno tista dvomljiva, ki akceptira svet v njegovi negotovosti in skrajnem vrednostnem relativizmu; mislimo na pojem »suspensive irony«, razvit v Alana Wilda delu Obzorja soglašanja, 1981. leta) in, že omenjeno, spreminjanje konfliktnega razmerja med višjo kulturo (in umetnostjo) in množično kulturo (in trivialno umetnostjo).

Za literarno in umetniško sceno sploh je značilno, da so postali postopki, tehnike in prijemi zgodovinske avantgarde in modernizma tako rekoč pomnoženo prisotni poprek v številnih vrstah pisav, govoric

in členitev. »Avantgardistične tehnike in strategije niso samo vplivale na reklame, kar je že dolgo poznano... Pomembnejše se mi kaže, da so avantgardistični in modernistični načini ravnanj našli vhod v vrsto trivialnih zvrsti kot so melodrama, detektivski roman, znanstvena fantastika in grozljivka, in to brez zahteve, da bi tem zvrstem dvignili umetnost na raven visoke umetnosti. Na drugi strani (tudi to je pravzaprav že napačen način izražanja) posegajo tako imenovani resni avtorji vedno bolj pogosto po trivialnih oblikah in zvrsteh, ki so jih zavračali klasični modernisti.«³ To spoznanje Andreasa Huyssna, ki natančno zajema en aspekt fantastične zmešnjave pisav, govoric in oblik zdajšnjega časa, lahko povežemo s pomembnim in daljnosežnim pojmom Bürgerjeve Teorije avantgarde, namreč »razpoložljivostjo tradicij«, s katerim je, analizirajoč neoavantgardistično neuspešno oživljanje intencij zgodovinske avantgarde, končal svoje delo. Zadnji stavek te njegove, danes že klasične knjige o avantgardi se glasi: »Vprašljivo je, če je to stanje razpoložljivosti vseh tradicij sploh še pripuščeno estetiški teoriji v smislu, kot ga ima od Kanta do Adorna, in sicer zato, ker samo strukturiranost predmetnega področja omogoča njegovo znanstveno dojetje. Kjer so postale možnosti oblikovanja neskončne, ni samo neskončno oteženo avtentično oblikovanje, temveč hkrati tudi njegove znanstvene analize. Adornova misel, da je pozno-kapitalistična družba postala iracionalna v tolikšni meri, da je ni več mogoče teoretično zaobseči, lahko šele prav velja za poavantgardistično umetnost.«⁴

Peter Bürger je v tem besedilu skorajda dvignil roke pred resnim teoretičnim ukvarjanjem s paradigmami sedanje umetnosti, ki se udejanja na stotere načine in dela izrazito počez, prestopajoč nekdanje **hard and fast lines** oblik in zvrsti. Poleg pojma razpoložljivost vseh tradicij je v Teoriji avantgarde uporabil še sintagmo »totalna razpoložljivost materiala in oblik«, s katero je označil umetniško situacijo, v kateri je dovoljeno vse, in se to »dovoljenje« tudi razkošno, skorajda infantilno izrablja. Že sedaj bi lahko imeli samo izredno zmogljivi računalniki in metrske zbirke optičnih plošč dovolj spomina za celostno inventarizacijo vsega, kar se dogaja na področju umetnosti, posamezni raziskovalec — ekspert je že brez prave moči in vpogleda.

Kasneje je Bürger pri iskanju teoretskih modelov in paradigem za sedanje umetnostno obdobje uporabil pojem »staranje moderne« in ga povezal z Adornovo mislijo iz dela *Minima Moralia* o »moderni, ki je dejansko postala nemoderna«. Mislimo na Bürgerjev spis *Staranje moderne*, objavljen v gradivu Konference o Adornu (Frankfurt, 1983), v katerem je že na začetku izredno dvomeče razmišljal: »Tudi govorica o postmoderni na področju umetnosti deli pomanjkljivost sociološkega

³ A. Huyssen, K. R. Scherpe, *Postmoderne*, Reinbeck pri Hamburgu 1986, s. 24

⁴ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt na Meni, 1974, s. 131

pojma o postmoderni. Iz tistih, popolnoma ustreznih opazovanj se prekmalu sklepa o neki stopnji v obdobju, ki se ga lahko samo abstraktno imenuje. Kljub temu splošnemu ugovoru zoper pojem postmoderne je komaj mogoče tajiti, da so se v zadnjih dvajsetih letih dogodile spremembe v estetski senzibilnosti tistih plasti, ki so bile v meščanski družbi slejkoprej nosilec visoke kulture: pozitivna naravnost do arhitekture fin de sièclea in iz nje izhajajoče bistveno kritično presojanje moderne arhitekture; razmak otrple dihotomije med višjo in nižjo umetnostjo, ki sta si še pri Adornu nespravljivo nasprotni; novo vrednotenje figurativnega slikarstva dvajsetih let (npr. na veliki berlinski razstavi 1977. leta); vrnitev k tradicionalnemu romanu tudi pri zastopnikih eksperimentalnega romana. Primeri (lahko se jih pomnoži) kažejo na spremembe, ki jih velja miselno zaobseči.⁵

Tudi Bürger je, podobno kot prej omenjeni Andreas Huyssen, torej zaznal neke opazne in tudi usodne, saj temeljne spremembe tako na nivoju produkcije kot reprodukcije umetnosti in še posebno njene družbene recepcije in vrednotenja. Samosvoj pogled na umetnostno preteklost, ta impulz vse izmrov in tipologij umetniških praks od konca srednjega veka dalje, je zopet postal aktualen; vsekakor so se v instituciji (Bürgerjev pojem) ali kar zgradbi umetnosti dogodile usodne spremembe, ki pa jih je nesmiselno opazovati in misliti izolirano, zgolj kot dokumente samorazvoja umetniških dejavnosti. Bürger je v omenjeni razpravi sicer kritičen, ves naklonjen moderni: »Niti antimodernizem niti zgodovinski eklekticizem ne moreta veljati kot ustrezna zasnutka estetiške teorije sedanosti. (...) Namesto da bi med zaklinjalci postmoderne propagiral nek lom z moderno, se zavzemam za njen dialektični nadaljnji razvoj.«⁶

Vendar pa so številni teoretiki razvijali naprej te, tudi za filozofsko, politološko, sociološko in estetiško misel zanimive pojave zamenjav in sprememb temeljnih paradigem v duhovni ekonomiji, povezani s svetom umetnosti kot umetnosti.

4. Teorije o spremembah paradigem

Postmoderna kot epoha s svojimi duhovnimi, ekonomskimi, libidinalnimi in političnimi simptomi je bila in je še vedno problem za vrsto mislecev, osredotočenih izrazito okrog treh duhovnih, ekonomskih in geografskih enot in filozofskih tradicij, in sicer Zvezne republike Nemčije, Francije in ZDA. Da, prav ameriška duhovna, reagonomična, konservativna in umetniška (predvsem arhitekturna, oblikovalska in literarna) scena je prav v okviru razprav o postmoderni in njenem izmu

⁵ P. Bürger, *Das Altern der Moderne, Adorno-Konferenz, Frankfurt na Meni* 1983, s. 177, 178

⁶ isto delo, s. 193, 194

postala, verjetno prvič doslej, izrazito zanimiva tudi za duhovno Evropo. Daniela Bella teorija o postindustrijski družbi, Leslieja Fiedlerja razmišljanja o sodobni ameriški književnosti, Charlesa Jencksa razprava o jeziku postmoderne arhitekture in, nikakor ne na zadnjem mestu, Fredrica Jamesona študija Postmodernizem ali kulturna logika poznega kapitalizma so teoretski prispevki, ki so s polno pomenljivostjo in strokovno avtoriteto izzvali evropske razprave.

Nemške postmoderne teoretske »scene« skorajda ni potrebno predstavljati; vse razprave pa se osredotočajo predvsem okrog novejših Habermasovih besedil (Teorija komunikativnega delovanja, Vstop v postmoderno, Filozofska govornica moderne) in estetiške tradicije v okviru t. i. kritične teorije družbe (Adorno in predvsem Walter Benjamin sta tukaj izrazito relevantna, pogosto navajana avtorja). Pri omenjanju francoske tradicije, ki je v 70. in zgodnjih 80. letih izrazito upoštevana tudi na ameriških univerzah (predvsem Jacques Derrida je pogosto omenjani in upoštevani avtor), pa je potrebno omeniti predvsem post-strukturalizem, nova branja Nietzscheja, lacanovsko psihoanalizo in tudi prispevke dveh popularnih skorajda trivialnih teoretikov francoskega postmodernizma — Jeana Baudrillarda in Jeana-Françoisa Lyotarda.

Omenili smo že nekatere vnanje znake strukturnih in stilskih sprememb na umetniškem področju (od ukinitve razlik med visoko in trivialno umetnostjo do rabe citata in kompilacijskega postopka), tu pa jih skušajmo, sledeč teoretskim prispevkom omenjenih in drugih avtorjev in tradicij, dopolniti še z nekaterimi splošnimi značilnostmi nove duhovnozgodovinske situacije.

Klaus R. Scherpe je zapisal v svoji razpravi Dramatizacija in dedramatizacija propada: »Postmoderna teorija se sama zlasti razumeva kot »smrt moderne«, kot likvidiranje njenih razsvetljenskih potencialov in kot teoretična praksa disiminacije in disociacije njenih utopičnih upanj.«⁷ Gre za teorijo, ki se piše onstran Blochovega Načela upanja in izhaja iz zavesti o koncu faustovskega sna o nekem svetu, ki se ga da racionalno in tehnološko neskončno manipulirati in modernizirati; nasprotno, prav zavest o usodni krizi in grožnjah (na primer tistih, ki prihajajo od atomske bombe) je bistveno vključena v temeljne postmoderne strategije. Nismo poklicani k temu, da bi dovršili projekt moderne (Habermas), ne da bi pri tem zapadli v apokaliptično histerijo, k stanju »apocalypse now«, začrtanem z antropološkim in psihosocialnim obzorjem atomske bombe, kot ga je mislil Peter Sloterdijk v naslednjih izjavah: »Atomska bomba ni nič drugega kot skrajno objektiviranje civilizacijskega procesa, najbolj čista dejanskost in najčistejša možnost v sebi katastrofičnega družbenega načela. (...) Že dolgo ni več sredstvo za cilj, kajti je neizmerno sredstvo, ki presega sleherni možni cilj. Bomba je antropološki dogodek. (...) Bomba ne zahteva od nas ne boja ne resignacije, temveč samoizkušnjo. Mi smo ona. V njej se

⁷ A. Huyssen, K. R. Scherpe, Postmoderne, s. 276

je dopolnil zahodni subjekt.«⁸ Zavest o katastrofičnih grožnjah, vstop v »posthistoire«, igra z apokaliptičnim kot razsežnostjo, ki sodi k pojavni sliki postmoderne so le konsekvence radikalnega zdvo mljenja tako v dialektiko razsvetljenstva, v tayloristični in fordistični optimizem razvitega kapitalizma kot v faustovski sen o permanentni modernizaciji. V zgodovino (in v njej razkrivajoči se um) se ne verjame več kot v prostor emancipacije, prav tako tudi ne več v družbo kot nekakšno strukturirano celoto. Modernizacija in historizacija sta torej odrešeni svoje zgodovinskosti in že desetletja in dalj časa teče tekma proglašanja za mrtve nekatere najbolj izpostavljene nosilce moderne epohe: po Bogu, metafiziki in zgodovini so v »zadnjem času« za mrtve razglašeni še revolucija, ideologija in celo smrt sama.

In v tem okolju se iznenada in morda zato še toliko bolj grozljivo in eficientno pojavi aids, dejanski simptom postmodernega časa. Ima razredni, sociološki, seksualni, politološki in estetski značaj: apokaliptično vzpostavlja zavest o smrti nepreklicno tu. Aids je edina grozljiva in zaresna realnost v svetu, čigar poglavitna razsežnost je simulacija. Sloterdijkove sintagme o A-bombi so aktualne šele v trenutku, ko bombo nadomestimo z aidsom.

Kritika zgodovinske teleološkosti se sicer nadaljuje z velikimi premiki na ravni teorije same: »V analitični filozofiji, v sodobni hermeneutiki in v francoskem poststrukturalizmu se paradigma zavest nadomesti s paradigmo jezik. Iz te zamenjave paradigem izhajajo, da se v središču ne nahaja več epistemološki subjekt in zasebne vsebine njegove zavesti, temveč javne, signifikantne dejavnosti skupine subjektov. V tem procesu se je dogodila premestitev v velikostnem redu te, pod vprašaj postavljene epistemične enotnosti: predstava: zaznava in pojem so bili nadomeščeni s triado znakov signifikant, signifikat in interpretant (Pierce) ali z »langue« in »parole« (de Saussure) ali z jezikovnimi igrami kot »življenjskimi oblikami« (Wittgenstein). Tudi identiteta epistemološkega subjekta se je spremenila: nosilec znaka ne more biti več izolirani jaz, kajti, po Wittgensteinu ne obstaja zasebni jezik. (...) Subjekt je nadomeščen s sistemom struktur, opozicij in diferenc, ki jih, da bi jih mogli razumeti, ni neizogibno dojeti kot produkt živega subjekta.«⁹ Mišljen je obrat v sodobni filozofiji od zavesti k jeziku, od reda reprezentacije (in njenega episteme) h govornim aktom in od denotacij k performativnosti, ki se na področju estetske senzibilnosti in vnanjih pojavov umetniške psihične ekonomije razkriva kot prehod od metafore in slikovnega k performativnemu in dogodkovnemu.

Ko omenjamo zamenjave paradigem in novo svetovnozgodovinsko igro vključeno v vojno zvezd in temelječo na postindustrijskem načinu organizacije družbenega življenja (s primatom znanja pred taylori-

⁸ Navajamo iz zbornika Postmoderne, s. 292, 293

⁹ isto delo, s. 109

stično dresiranim mehanskim delom), naj opozorimo še na tisto posebnost tega obdobja, ki se kaže v tem, da postavlja problem ohranjanja tradicije in torej prisvajanja zgodovine na nov in samosvoj način. Gre za vračanje poprek nazaj, za citiranje in reaktualizacijo bližnje ali daljne preteklega, za nenehno zidanje trenutka z dodajanjem ali kontrastiranjem drugih časov. Videti je, kot da je en čas preprosto premalo s tigrovimi skoki k podobam preteklosti se mu dodaja globinsko in »višinsko« razsežnost. Seveda je tukaj merodajen skrajni vrednostni relativizem (arheološko izkopavanje in prisvajanje se opravlja zato, ker to »iskalcu« preprosto prija; ne gre torej za nikakršno seganje po poučnih zgledih, nasprotno, stare čase se jemlje kot material, ki vstopa v pogon retro ironizacije, kajti tistega, kar je enkrat že bilo, ne moreš drugič odživeti zares) in opuščanje konvencionalnih antagonizmov in dihotomij med levim in desnim, napredkom in reakcijo, revolucijo in restavracijo. Zgodovino se počezno in emblematično ima v trenutku, ko se vanjo več ne verjame kot v zaresni prostor emancipacije in samoudejanjenja. Takšen trenutek pa je tisti oziroma kar ta sedanji, ki ga opredeljuje še en značilni prehod, in sicer tisti od realizacije in udejanjenja k simulaciji oziroma programiranem omogočanju.

Mislimo na prehod iz modernega velikega mesta (na primer Pariza kot prestolnice 19. stoletja) k postmodernemu video city in terminalski veleblagovnici kot okolju, omogočenem s programsko senzibilnostjo. Opraviti imamo z »Lebenswelt«, ki je kakovostno predrugačen z množično rabo mikroračunalniških tehnologij in čigar predpostavka je posameznik, ki že več ne pričakuje in tudi udejanja samo še v zelo omejenih količinah, zato pa toliko bolj vključuje, obrača, udarja po tipkah, telesno iznerviran boljši v video terminal; zaresno producira predvsem svoj lastni (življenjski) program simulacije. Modernizacija moderne je izgubila svoj fantastični image tudi z izginotjem tovarne kot opaznega mesta na čutnih koordinatah družbene produkcije. »Vročiči« pogon težke industrije namreč izginja in na njegovo mesto prihaja »hladna« digitalnost, kot opredeljuje te lastnosti Dietmar Voss v razpravi Metamorfoze imaginarnega — pomoderni pogled na estetiko, poezijo in družbo.

Digitalizacija kot predpostavka univerzalne simulacije (življenjskih svetov se ne predstavlja več, temveč se jih industrijsko simulira) omogoča nadzorovano »življenje« podob in znakov, v katerem je pomnoženo prisotna t. i. estetska razsežnost dovčerajšnje umetnosti kot umetnosti. Aragon in Buñuel sta tako pred leti že ugotavljala, da je velik del tistega, kar je v obdobju nadrealizma fasciniralo in vznemirjalo javnost, danes že prešlo v vsakdanjo resničnost. Dejanskost sama je postala estetska (lepo je blago in čutno dopadljive so ustanove javnega življenja) in mestoma celo čutno privlačnejša od umetniške (večinoma postestetske) dejanskosti. Tu je zato relevantna misel Jeana Baudrillarda o tem, da sta danes realno in imaginarno združena v operacionalni

celoti, in zato je v dejanskosti pomnoženo prisotno tisto, kar je bilo poprej umetnost in estetsko očaranje. »Umetnost je torej mrtva, in ne samo zato, ker je mrtva njena kritična transcendenca, temveč ker se je realnost sama ... spojila s svojo lastno sliko.«¹⁰ To dejstvo dovršitve sveta kot estetskega fenomena (»kajti samo kot estetski fenomen je večno upravičen svet in obstoj«, Nietzsche v Rojstvu tragedije) je katastrofalno za umetnost, razumljeno heglovske kot totalitetna slika sveta na nivoju dialektične kategorije posebno, kar je pomenilo tudi njen opazen, »razkošen« delež na imaginarnem in metaforičnem. V trenutku, ko se imaginarno že industrijsko simulira in razkošno vseprisotno razstavlja s pomočjo orodij programske senzibilnosti, preostane umetnosti zgolj obrat k performativnemu in operativno dogodkovnemu. Na nivoju estetiške teorije se lahko to pot od slike k dogodku, sicer izrazito abstraktno in zelo približno, ponazori s prehodom od heglovske lepe totalitete h kantovski teoriji vzvišenega, kot jo je reaktualiziral François Lyotard.

Če skušamo bežno omeniti umetniško obstajanje in doživljanje kot dogodek, potem naj omenimo predvsem začetke kinetične, luministične in kibernetične umetnosti 60. let 20. stoletja, dopolnjene še z analognim videom, ki je v začetku funkcionaliral predvsem kot televizija kot umetnost. V 80. letih tega stoletja pa se ekstremni operativni dogodkovni prostor umetnosti uresničuje s postopki, ki izrazito temeljijo na digitalizaciji. Mislimo na terminalske umetnosti, členjene na podlagi računalniškega programiranja, matematičnih matric, čipov in video plošče. Izzivalni, inovativni in tudi estetsko fascinantni del te umetniške prakse, omogočene s postopki laserskega (holografskega), digitalnega in vizualnega (magnetoskopskega) pomnilnika, so predvsem sintetične slike in digitalni video, ki fantastično ponazarjajo prehod iz optično reprezentativnega k digitalnemu, torej nek dogodek z vrsto usodnih posledic tako za posameznikove ustvarjalne kot receptivne akte. O jedru tega prehoda, ugledanega na podlagi posledic, ki jih ima na umetniškem področju, je takole razmišljal Edmond Couchot: »Tehnika slikovne avtomatizacije se je radikalno spremenila s tem, ko je prešla od optičnega k numeričnemu, in hkrati so se tudi spremenili ustrezni sistemi predstavljanja sveta. Predstavitev resničnosti — ali njena substitucija z izrazom individualne domišljije — je nadomeščena s simulacijo resničnosti z matematičnimi MODELI. (Avtomatična) digitalna slika dejansko ni več optična projekcija resničnosti na podlagi gitalna slika dejansko ni več optična projekcija resničnosti na podlago za predstavljanje (plan slike v perspektivni konstrukciji, fotografsko ploščo, filmski ali video trak), temveč MATRICA iz števil, reduciranih na elektronske mikro impulze. Iz te matrice ne nastane več nikakršna bolj ali manj analogna reprodukcija resničnosti, temveč čudne in pa-

¹⁰ J. Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982, s. 118

radoksalne, popolnoma hibridne kreacije. Digitalna slika je umetnost HIBRIDIZACIJE ali, če hočete, KRIŽANJA. (...) Od trenutka, ko je slika sestavljena samo iz numerične matrice, ni zelo lahko in vabljivo samo izumljanje novih oblik, temveč tudi zamešati celo podobo ali njen del ter mešati in križati slike iz heterogenih izvorov.«¹¹

Z medijsko umetnostjo videa, laserja in čipa se radikalizira nasprotje med realizacijo in simulacijo, med realnimi umetniškimi svetovi analognega in digitaliziranimi svetovi sintetičnega, bodisi vizualnega bodisi zvokovnega, omogočenega z računalniško kombinatoriko. Sintetične slike v svojem razvoju od pointilističnih grafik prek slikovnih modifikacij, mogočih z uporabo rasterja, do generirajočih organskih površin z morfogeneznimi modeli so dosežki digitalne simulacije, ki omogoča popolno programiranje vseh deolv, barvnih odtenkov in dinamičnih razsežnosti slikovnega. Tu se seveda postavlja vprašanje po umetniškosti te umetnosti, vsaj glede na dosedanji kod umetnosti. Jürgen Claus, avtor del *Umetnost danes* in *Umetnost čipa*, predlaga v tej zvezi termin tehnologija oblikovanja in ekotehnologija, da bi poudaril ekološko, ne nasilno in ne profitno rabo tehnologij v tovrstnih umetniških postopkih in sam oblikovalni značaj te umetnosti, delane predvsem za vzbujanje fascinantnih vizualnih in zvočnih učinkov.

5. Postmoderna kot dejanskost in konstrukcija

Pri tem je značilna tudi izrazita koeksistenca novih in starih umetnosti: najnovejši postopki na primer umetne inteligence kot umetnosti ali fotovoltaičnih environmentalnih skulptur namreč ne onemogočajo umetniških fosilov — kot so pesem, roman ali slika. Vsekakor obstaja tudi še literatura v postmoderni, ki jo pišejo tako Američani kot Evropejci (zelo počez, kot povedo že imena od Johna Bartha in Donalda Barthelma prek Borgesa k Umberto Ecu) in ki se piše kot bolj ali manj zapletena in duhovita kompilacija in citat v smislu naslednje pomenljive Ecove misli: »Vendar nastopi trenutek, ko avantgarda (moderno) ne more več naprej, ker je ustvarila neki meta Jezik, ki govori o njenih nemogočih tekstih (konceptualna umetnost). Postmodernistični odgovor na moderno je v priznanju, da mora biti preteklost — potem ko ne more biti uničena, ker njeno uničenje vodi v molk — revidirana: z ironijo, na nenedolžen način. Postmodernistična drža me spominja na obnašanje nekoga, ki ljubi neko žensko, zelo izobraženo, in ki ve, da ji ne more reči »noro te ljubim«, zato ker ve, da ona ve (in da ona ve, da on ve), da je to frazo napisal že Liala.«¹² Poleg ironije in postavljanja pod vprašaj realnega v smislu

¹¹ Edmond Couchot, *From the image to digital culture*, katalog *Ars electronica Linz 1986*, s. 180, 181

¹² Umberto Eco, *Postille k Imenu rože*, *Problemi 1986/1*, s. 57.

njegove novoveške razvidnosti in avtoritarnosti vstopa v postmoderno literarno igro tudi refleksija sama: samorefleksija umetnosti se povezuje s postmoderno estetizacijo znanosti. Postmoderni roman prevzema vlogo privlačnega pojasnjevalca teorije. Kritična refleksija je torej že vsebovana v umetnosti, kar postavlja pod vprašaj kategoriji izvirnosti in avtorstva ob množici t.i. metatekstov in metafikcij. Pri tem je, tudi za književnost, postala merodajna prav kategorija simulacije, prevzeta iz programske medijske senzibilnosti postmoderne dobe.

Poljubnost, zamenljivost, duhovita kombinatorika teksture in hkrati občutek dirigenta, ki si izbira sam svoj doživljajski program, so postali obrazci percepcije, ki jo postmoderni bralec pričakuje tudi od književnosti, namreč branja književnih umetniških del. Slednja postajajo zanj zanimiva tudi kot enigmatično in eksperimentalno operativno področje, prostor teksta kot takega, v katerem lahko eksperimentira in kombinira različna branja in doživljanja, povezana z njegovimi lastnimi travmami in željami.

— — —

To besedilo smo pisali (in ga še) kot tekst o postmoderni, njenih paradigmah in mutacijah, torej kot zapis o obdobju oziroma **Zeitgeist**. Postmoderna je namreč predvsem epoha po moderni, ki je ne določajo toliko samo datumi oziroma generacijski kriteriji, temveč nastop nekega drugačnega odnosa do moderne in tradicije sploh (zato tudi popolna zmešnjava ob datumih, ki naj bi opredeljevali ta prelom). Recimo, da se je prva minuta postmoderne dejansko začela šele po 15. juliju 1973. leta ob 15.32. uri, ko so v ameriškem St. Louisu razstrelili stanovanjske bloke — arhitekturne stvaritve 50. let tega stoletja, torej z nekim nespornim znakom nasilja in slovesa. Recimo, da sta postmodernista že klasika moderne Beckett in Kafka in v arhitekturi Slovenec Plečnik... Ta dejstva nas namreč ne obvezujejo k ničemer, kajti v ospredju obarvnave je doba (sedanji čas, določen s posebnim odnosom do tradicije, mode, novega, politike, religije, prostora, doživljanja in fantastično vpet v tehnološko mikroelektronsko revolucijo) in ne izem, konkretno postmodernizem, ki, če ga pač ugotavljamo, lahko deli samo usodo drugih deset in morda do danes že sto umetniških izmov 20. stoletja. Če je postmoderna samo v svojem izmu (t.j. postmodernizmu), je morda že več ni ali pa obstaja poleg transavantgardizma in retrogardizma kot eden (naj)novejših modnih izmov.

Postmoderna je dejanskost in je konstrukcija, vzpostavljena celo nasilno s povezavo vrste raznorodnih sestavin. »Hard and fast lines« periodizacij in drugačnega utemeljevanja duhovne kulture pri njej odpovedo. Vsekakor pa so zanimivi dogodki, povezani z obstojem in artikulacijo umetniških govoric sedanjega časa: opraviti imamo s fan-

tastično zmešnjavo in soprisotnostjo vseh že izkušenih izmov preteklosti, naivno delanih še tisočič na isti način, optimistično pozitivističnim eksperimentiranjem z novimi tehnologijami, šele zares množično in dovršeno producirano modernistično umetnostjo in seveda tudi z nekaterimi novimi iskanji, zaznamovanimi s premiki k dogodkovnemu, performativnemu in ironičnemu. Vsekakor postajajo za sedanje življenje umetnosti pomenljiva naslednja dejstva:

1) enormna kulturacija in artifkacija javnega življenja; umetnosti vseh vrst je veliko, z njo se posamezniki srečujejo na vsakem koraku in tudi čisto nič posebnega ni več danes delati umetnost. Gre za dejstvo, ki ga je v svoji razpravi o postmodernizmu registriral Fredric Jameson v smislu, da je ukinitvev avtonomnega področja kulture privedla do pravcate kulturne eksplozije. Kultura se je začela širiti prek družbe v tolikšni meri, da se lahko za vse v sodobnem družbenem življenju (od ekonomskih vrednosti do psihične strukture) lahko reče, da je (postalo) kulturno.

2) Sprememba odnosa med (estetsko) umetnostjo in (neestetskim) okoljem. Umetnost ni več mogoča kot protiutež in azil za meščansko okolje trde in hladne proze, ki se je vzpostavila z zlomom dvorsko-aristokratske družbe in organizacije občevanj in je navdihovala tako meščansko klasiko kot romantiko. Heglova misel iz Estetike »nujnost umetniško lepega se torej izvaja iz pomanjkanja v neposredni dejanskosti«,¹³ je zastarela. Dejanskost sama je postala lepa in dovolj čutno atraktivna, saj se je spojila s slikami, metaforami in imaginarnim.

3) Za umetnost tudi ni več atraktivna in obvezujoča substancialnost moderne: v okolju tako rekoč industrijske simulacije tragičnega in ambivalentnega ter narcističnih zadovoljstev ob nepredvidljivem in ireduktibilnem je nesmiselno še naprej utemeljevati umetnost na fragmentu, subjektovi zasebni svobodi, nepredvidljivem in kaotičnem. Seveda se vse to lahko še naprej na veliko počne, ni pa več nič posebnega.

¹³ G. W. Hegel, *Ästhetik*, Berlin 1955, s. 180.

Lee Iacocca kot metafora

Dreaming of apples on a wall,
And dreaming often, dear,
I dreamed that, if I counted all,
— How many would appear?

Lewis Carroll, Puzzles From Wonderland (I)

1. Douglas R. Hofstadter

Pravzaprav je že Horace Walpole v petem poglavju romana **The Castle of Otranto** (ki je izšel leta 1764 kot apokrifni prevod vsakršnih italijanskih izvirnikov) prav »zagrobno« opredelil, kaj pomeni **akumulirana zgodovina**: pač to, da mora nekdo (v Walpolovem primeru seveda Jerome — kar pa ne spremeni stvari) pojasniti **shift**, torej tisto, kar je »prestavljeno«, kar ne »ostane«. **Shift** je namreč tisto, kar je že »resnično«, »empirično aplikabilno«, »racionalizirano« — kar je stvar-med-stvarmi. Najbolj zanimivo pri tem pa je, da **shift** predstavlja določeni **inventar možnosti** (kakšno naključje! to je namreč tudi ena izmed odličnih podmen žanrov, vsaj kakor jih razume Tzvetan Todorov), ki se zaradi natančne strukture (**shifta**) in konfiguracij diskurzivnih posebnosti — nujno spremeni v popolnoma pragmatični »koncept verjetnega«. Namreč, šele takšen **inventar možnosti** lahko postopoma »verificira« **shift**, s tem pa tudi tistega, ki prav ta **shift** tudi pojasnjuje. Če bi namreč bilo drugače, bi šlo zgolj za **shift-fantazmo** kar pa bi pomenilo, da je vse skupaj pač samo različica **barthesovskega odvzemanja zgodovine** (in, seveda, prilika o »človeški neodgovornosti«) ter temu »referencirane« mitizacije (prav iste) zgodovine v prav vsaki kar najbolj ceneni ali celo logicistični obliki.

Walpole se vsekakor ni motil.

Leta 1979 je namreč izšla knjiga **Gödel, Escher, Bach**, ki jo je napisal **Douglas R. Hofstadter**, sicer profesor na Univerzi Indiana in, seveda, na Harvardu. Sama knjiga ima sicer dva podnaslova (recimo, **An Eternal Golden Braid in Metaphorical Fugue on Minds and Machines in the Spirit of Lewis Carroll**), avtor pa je zanjo dobil Pulitzerjevo nagrado za **General Non-Fiction** in to za leto 1980.

Namreč, gre za to, da je v tej knjigi, torej v knjigi **Gödel, Escher, Bach** (derridajevsko) gramatološko pojasnjeno, kaj dejansko **shift** je,

oziroma, kaj je **mitologija shifta**. Ze vsaj od Lévi-Straussa naprej je znano, da je mit način človekove komunikacije in da ima navsezadnje isto funkcijo kot jezik. Pri tem je značilno, da tudi mit nosi določeno sporočilo in da tvori poseben semantični prostor, na osnovi katerega se izoblikuje mitska zgodba. In še: vsak mit je nekakšna abstrakcija, katere splošne lastnosti so izražene v posebni vrsti algebre (pri tem moramo poznati tudi strukturo mitemov) — partikularni namen mita pa je seveda ta, da projicira logičen model, ki lahko preseže regularno in leksikalno protislovje, kakršno je značilno za »fikcijsko totalnost« mita. To pa je, seveda, hipotetični »padec iluzije«. Namreč, ta hipotetični »padec iluzije« evocira prej omenjani **inventar možnosti**, za katerega je značilna prav »verifikacija« **shifta**. Zanimivo, Hofstadter že na začetku svoje knjige pravi, da so »presenetljive zanke' pač že v jedru inteligence«, pri tem pa je značilno to, da so te »presenetljive zanke' (torej **strange loops**) povezane z mišljenjem kot povsem »žanrsko« refleksijo. Prav tako — kot se zdi — pa bi morali razumeti fenomenologijo **shifta**. In čeprav se Hofstadter bolj ali manj ukvarja predvsem s procesom, ki se mu pravi »bottom out« (torej »pristajanje na dnu« ali, drugače, »zasidranje«) — pa lahko pragmatično razmerje **hardware/software** razumemo tudi kot drugotno »verifikacijo« mitologije in — kakšno naključje! — celo fenomenologije **shifta**. **Shift** je namreč veliki **happy-end**.

Shift pa, navsezadnje, povezuje Horaca Walpola in Douglasa R. Hofstadterja. To pa tudi ni tako napačno. In tako je poleg tega, da je sedaj znano razmerje med **akumulirano zgodovino** in **shiftom** — znano tudi razmerje med **inventarjem možnosti** in **shiftom**. Oziroma, razmerje med **gothic** (torej klasično-gotskim) in **shift-gothic** (pri tem je potrebno vedeti, da je roman **The Castle of Otranto** pač **gothic**, knjiga **Gödel, Escher, Bach** pa »verificirano« **shift-gothic** delo). Zanimivo — namreč, Hofstadter trdi, da ni razloga da bi pričakovali, da 'jaz' ali 'the self' (morda je res najustreznejši prevod 'samost' — vendar — — —) ne more biti reprezentiran s simbolom, čeprav je — dejansko — najbolj kompleksen izmed vseh simbolov v možganih. Prav zaradi tega je Hofstadter **izumil** novo stopnjo hierarhije, ki jo je poimenoval **subsystem**, in čeprav sam priznava, da kakšne posebno bistvene razlike med **subsystemom** in simbolom pač ni, dopušča (in celo predlaga) možnost, da lahko ta **subsystem** »igra« posebno vlogo 'duše' in to tako, da stalno komunicira z drugimi sistemi in simboli v možganih. Pravzaprav bi ta **subsystem** moral biti »verificirani« simbol (lahko si pomagamo s primerom, ki ga predlaga že sam Hofstadter: dobri prijatelji so v naših možganih »reprezentirani« na tako kompleksen način, da se nikakor ne morejo pojaviti zgolj kot simbol — prej se lahko pojavijo kot **subsystem**, ki izziva posebno, že skoraj popolnoma pragmatično »kršitev« vseh mogočih sankcioniranih **resources** (ustreznega slovenskega prevoda namreč ni), kar pa pomeni samo to, da

lahko **subsystem**, ki simbolizira te dobre prijatelje, aktivira določeni del simbolov, ki bi jih sicer lahko aktiviral samo paradigmatški »junak svojega časa«, torej tisti, ki ima dobre prijatelje; to pa seveda ni samo Douglas R. Hofstadter) in navsezadnje to tudi je: gre za **hardware**, za vezja. S tem pa se že močno približamo tistemu, čemur se pravi **aritmetična umetnost** in za kar je najbolj značilno prav tisto, kar je George S. Lewis imenoval **shift-gothic** (in sicer v knjigi **The Plain Vision**, Harvester Press, Brighton 1986). Seveda pa nam izraza **shift-gothic** nikakor ni potrebno razumeti tako, kot nam to predlaga Lewis — lahko ga (kako tipično!) razumemo tudi kot posebno artikulacijo **spoofa**, torej tako, da je »resnično«, »empirično aplikabilno«, »racionalizirano« pač vse, kar nam pride na misel.

2. The Class (1984)

College Vernon je gotovo eden izmed najbolj tipičnih »fiktivnih« collegeov v Illinoisu v Združenih državah. Oziroma, recimo raje takole: eden izmed najbolj tipičnih »fiktivnih« collegeov v Združenih državah. Pri tem seveda ne gre za kakšen posebno moduliran presežek ali celo »kritiko« ameriškega šolskega sistema — gre za to, da je film **The Class**, ki je bil posnet leta 1984, več kot zgolj **aksiomatski** uvod v »verificirano« **tipologijo brat-packa**. **Brat-Pack** je namreč bolj ali manj partikularni fragment **shift-gothica**, vendar fragment metafore, ki lahko v hipu postane nova celota. Gre namreč za posebno vrsto **ricoeurovske** žive metafore, ki je — in to ne zgolj po naključju! — »kršena« z **Gödelovim zakonom**: namreč, da vsakršni aksiomatski formalni sistem, ki lahko ustrezno predstavi aritmetiko naravnih števil — vsebuje vsaj **eno** formulo, ki je pravilna, vendar nedoločljiva — tako pa v sistemu ni mogoče dokazati niti nje niti njene negacije (kar je izpeljal — seveda — Hofstadter). In kaj to pomeni?

V prej omenjeni college pride nov dijak (igra ga Andrew McCarthy), ki se po raznih uvodnih pripetljajih spoprijatelji s svojim sostanovalcem (Rob Lowe), sicer potomcem ene izmed najbogatejših illinojskih rodbin. Andrew McCarthy in Rob Lowe tako prijateljujeta in vse skupaj spominja na kakšno prav posrečeno »kopulo« — ko se stvari (pač po principu **Whodunit**) spremenijo. Po priporočilu sostanovalca se Andrew McCarthy odpravi v Chicago, da bi si v nekem »lokalu-zapriložnost« poiskal kakšno dekle, jo (preprosto — it's all true) pofukal in tako nehal povzročati »vsakršne težave«. Med te »vsakršne težave« pa sodi ta, da je McCarthy (sicer vseskozi odličnjak in najboljši učenec) kupil teste za vernonski sprejemni izpit, saj ga je bilo menda strah, da bi jih ne bil položil. Tu je namreč Rodos — kajti šele zdaj lahko razumemo, kaj (oziroma: na kaj) je mislil Kurt Gödel.

To o teh kupljenih testih je vedel tudi Rob Lowe, saj mu je McCarthy pač vse zaupal, ko sta nekega večera nekoliko popivala — in tudi

to je že upoštevano v **Gödelovem zakonu**. Samo logika aritmetike je obrnjena.

Torej, Andrew McCarthy si je v Chicagu resnično našel neko dekle — bolje, neko žensko — in »sproducirana fikcija«, torej »ljubavno razmerje« se je razvilo. Ljubljeno žensko igra Jacqueline Bisset, ki obenem igra še (sicer dovolj svobodno živečo) mater Roba Lowa. Če malo pohitim s tem opisovanjem: **happy-end** je kljub vsemu nezbežen, saj Rob Lowe kljub temu, da je poznal obe — domala popolnoma aritmetični — McCarthyjevi »skrivnosti«, toliko fair, da ga ne izda nekakšnemu špiclju, ki je na college prišel prav z namenom, da bi odkril — kdo vse je kupoval teste za sprejemni izpit. V navalu obupa se Andrew McCarthy začne pretepati z Robom Lowom — občutek krivde je vendarle prevelik, meja obratne-tolerance »kršena« — da bi tako vendarle konstitutivno zvedel, kaj bi naj bilo **off** in kaj **in**. Verjetno pa je ta brutalnost na mestu. **Happy-end** je torej **in**, prijateljstvo pa se nadaljuje tudi v filmu **St. Elmo's Fire**, ki nima sicer prav nikakršne »legitimne« zveze ne z Vernonom ne s čimerkoli iz filma **The Class** — razen seveda obeh glavnih igralcev, torej Andrewa McCarthyja in Roba Lowa. Vendar o **St. Elmo's Fire** nekoliko kasneje.

Zdaj se je gotovo potrebno držati napotkov svetega Tomaža, ki je menil, da je potrebno sveti nauk (vsekakor to, o čemer je govora) predstaviti tako kratko in jasno, kot to dovoljuje snov sama. Namreč, če ne obstaja nikakršna »legitimna« zveza med filmoma **The Class** in **St. Elmo's Fire** — potem obstaja slejkoprej kakšna »eksplicitna« zveza. In takšna zveza, seveda, tudi obstaja: ko se Andrew McCarthy in Jacqueline Bisset sprehajata po Peti aveniji v New Yorku in tik preden zavijeta v slovito modno trgovino Burberry's (kjer je Bissetova odkrila, da McCarthy obiskuje college Vernon — in da tako verjetno pozna njenega sina — da torej »krši« **prepovedani prostor** elementarnih prepovedi — ter »pobegnila« v **off**; božični prazniki pa so »verificirali« pragmatični **in**: takrat je izvedela, da sta njen sin in Andrew McCarthy sostanovalca — — — resnici na ljubo pa je potrebno dodati, da je šele takrat tudi McCarthy ugotovil, da je zapeljeval in tudi zapeljal (ali obratno) Lowovo mater; (sledi vse ostalo), skratka, tik pred »verifikacijo« te asociativne mreže (ki je sicer podla modernistična ukana), Jacqueline Bisset Andrewu McCarthyju podari **širokokrajni klobuk** — ki je zaščitni znak Andrewa McCarthyja v filmu **St. Elmo's Fire**. O tem, kako je ta gesta značilna za propad »novega Hollywooda«, pa — pač še enkrat — nekoliko kasneje.

3. Lee Iacocca — An Autobiography (1984)

Namreč, prav na tem mestu lahko v (sicer **akvinovsko**) snov vpeljemo Leeja Iacocco, slovitega ameriškega **blow-up** managerja vsakršnih managerskih sposobnosti in, navsezadnje, enega izmed prvih pravih su-

per-tycoonov, ki ima poleg vsega še eno hvalevredno sposobnost: da iz **izjeme** (torej partikularnega) uspešno naredi **pravilo** (torej univerzalno). In tega **pravila** se je gotovo potrebno držati, saj je to vendar pragmatična **norma** slehernega razpravljanja o **shift-gothica** in vseh aritmetičnih značilnosti, ki iz tega izhajajo. Think of that.

13. julija 1978 je Henry Ford II, **lastnik** The Ford Motor Company (v Detroitu) odpustil Leeja Iacocca, ki je bil takrat **predsednik** družbe, torej predsednik korporacijskega sveta Fordove avtomobilske družbe. Odpustil ga je zaradi tega, ker se ga je »bal« — kajti Iacocca bi naj **institucionaliziral** »money-makerse« (in ne lastnike) kot »žanrske«, »madslasher« valorizatorje univerzalnih norm (torej »kategoričnega imperativa«) početja, ki se mu pravi **free-enterprise**. Lee Iacocca je Fordu očital, da ne bo »nikoli več v življenju spravil skupaj milijarde dolarjev, saj niti ne ve, kako se to (namreč milijarda dolarjev) lahko spravi skupaj«, bralcu pa nameni še opazko, da je Henry pač tipičen lastnik korporacije, ki veselo poskakuje okoli in kriči: »Mi delamo d'nar!« — pri tem pa ne ve, **kako** se to počne. To je Forda tako zgrozilo, da prave »poti-nazaj« sploh ni moglo biti.

Zanimiv paradoks: tudi v filmu **The Class** (o katerem je že bilo nekaj povedanega) se je govorilo o **free-enterprise**: namreč na nekakšni večerji v času pragmatičnega **in**, ko se je Jacqueline Bisset vrnila iz **offa**. Takrat, ko Andrew McCarthy razmišlja o tem, kaj se bo dogajalo v teh nesrečnih božičnih praznikih (pred njim namreč ni »prihodnosti« ampak Jacqueline Bisset, ki rahlo popiva in spravlja v zadrego svojega moža, Cliffa Robertsona) se odvija zelo zanimiv pogovor o **free-enterprise**: oče Roba Lowa (torej Cliff R.) je proti univerzalnim **free-enterprise** in to zaradi tega, ker bi naj tovrstna »svobodna pobuda« ogrozila lastnike korporacij. Takrat pa se zmede, saj se je (verjetno) spomnil, da je **free-enterprise** »verificirano« **gothic** početje — — — pač **shift-gothic**. To pomeni, da je v Združenih državah to edini način, kako eksplicitno dokazati, da politična ekonomija **v resnici tudi obstaja**. Oziroma, **obstaja tudi v resnici**. Največji zagovornik **free-enterprise** pa je seveda Lee Iacocca, ki se (seveda) žanrskim pravilom« niti v svoji Avtobiografiji ni mogel na noben način izogniti. Cliff Robertson tako zagovarja **free-enterprise** (kadar gre za njegove »zakone realnosti«) in jih obenem odklanja (kadar pač ne gre za **njegove** lastne koristi), kar pa pomeni, da **free-entreprise** razume kot **fantazmo** — in kar pomeni, da sploh ne ve, kaj je »srečno življenje«. Andrew McCarthy mora to besedičenje poslušati in mu tudi »prikimavati« (potem je govora še o Harvardu in podobnih stvareh), saj se prav v istem trenutku ukvarja s fantomskim **offom**, ki je zopet postal **in** (torej z Jacqueline Bisset). Gre za **rekuperacijo** — in to prav zaradi filma **St. Elmo's Fire**. V **St. Elmo's Fire** se kot paradigmatski junak pojavi prav Lee Iacocca — vključno z vsemi svojimi matemi o **free-enterprise**. Oziroma še huje: Mary Winnigham pove svojemu očetu

(lastniku precejšnjega števila tiskarn, kjer tiskajo čestitke in tudi prodajaln, kjer jih prodajajo — gre za »verigo« prodajaln čestitk), da so ji »razbiti« avtomobil popravili brezplačno in da je dobila tudi **prijazno pismo Leeja Iacocce, predsednika družbe**. Gre, seveda, za avtomobil, ki ga je uspel »pokvariti« (torej **razbiti**) Emilio Estevez, ko se je z nekega nesrečnega »sprejema« odpravil na iskanje svoje ljubljene, kateri je bil ta nesrečni »sprejem« tudi namenjen. Poleg tega pa gre za **K-car**, prvi »smash« avtomobil, ki ga je začel izdelovati **Chrysler** pod predsedstvom Leeja Iacocce! **K-car** so začeli izdelovati leta 1980, komaj dobro leto in pol po senčnem dogodku v The Ford Motor Company. Iacocca je namreč vsega mesec dni po Fordovem »imanentnem-retoričnem-propadu« podpisal za (takrat v glavnem propadajočo družbo) **Chrysler**, postal predsednik družbe (Chrysler namreč nima institucije »lastnika družbe«) ter tako povzročil eno izmed »največjih-presenečenj« v zgodovini ameriškega sistema **free-enterprise**. Iacocca pa je povzročil tudi največji **škandal** v zgodovini vsakršnih ekonomskih sistemov: ker je bil Chrysler tik pred popolnim finančnim polomom — je celotni kongres (in predvsem senat) Združenih držav prosil za »brezobrestno posojilo«, ki je bilo kasneje tudi odobreno. Namreč, ameriški politični sistem je **predsedniški politični sistem**, saj velja »pragmatično« stroga delitev oblasti na zakonodajno (to predstavlja kongres), izvršilno (ki jo predstavlja predsednik) in sodno oblast (torej Vrhovno sodišče), pri tem pa vsaka oblast pravno opravlja svoje funkcije neodvisno od druge. Kongres torej predstavlja zakonodajno oblast, ki je sestavljen iz dveh domov, iz predstavnškega in senata. Predstavnški dom volijo vsaki dve leti na **splošnih in neposrednih** volitvah, ima pa 435 članov (države so zastopane proporcionalno, pač glede na število prebivalcev), senat pa sestavljajo predstavniki vsake federalne enote — in to po dva predstavnika iz vsake, ne glede na velikost ali število prebivalcev. Volijo ga vsakih šest let, obnavljajo (»delne volitve«) pa vsaki dve leti. Namreč, zanimivo je, kako se ta ameriški **predsedniški politični sistem** »prekriva« s tistim, za kar se je uveljavil izraz **Foucaultov zakon**: gramatika in pomen morata biti »diskurzirana« tako, da se prikazovanje fantazem v resničnosti ne zdi prehod iz enega sveta v drugega (kot prenos v kakšen drug jezik). Jezik mora biti isti — vendar pa mora vsebovati poseben deduktivni element, ki mora »verificirati« krizo, višek, »tragedijo« etc. In prav za to tudi gre pri ameriškem političnem sistemu — prav zaradi tega pa je Iacocca lahko (in to uspešno) prepričal kongres, torej vsakršne odbore, predstavnški dom in senat, da je rešitev Chryslerja tudi najboljši dokaz, kako **free-enterprise** predstavlja **univerzalno strukturo ameriške družbe!** To pa je bilo enkrat že povedano — pač takrat, ko je bilo govora o tem, kako lahko Iacocca iz partikularnega (torej **izjeme**) naredi **pravilo** (torej univerzalno) — ker pa je to (v Chryslerjevem primeru!) »prekrito« s **Foucaultovim zakonom** — se je to lahko zgodilo samo **enkrat** in še takrat je Iacocca poskrbel, da je bilo

to škandalozno »brezobrestno posojilo« odplačano skoraj tri leta pred zakonitim, torej »racionalnim« rokom.

Verjetno se zdi, da je pojasnjevanje (temne sobe) svetovne zgodovine, svetovne civilizacije in podobnega, »s-pomočjo« razmerij med univerzalnim in partikularnim, kakor vse skupaj razume Lee Iacocca — dovolj nezanimivo in celo pristransko početje. Vendar to ni res: vedeti je namreč potrebno to, da je (sicer neprijetno in celo rahlo dolgočasno) opredeljevanje »univerzalno/partikularnosti« pač norma **akumulirane zgodovine**, s tem pa tudi **gramatološka presežna vrednost**, ki postavi na laž **univerzalnost ekvivalentne menjave** (torej presežek, ki si ga »kapitalist« prisvoji s pomočjo ekvivalentne menjave kapitala za delovno silo) in strukturira (derridajevsko) **verigo nadomestkov**, za katero pa je značilno samo to, da »verificira« fragment metafore kot nekaj, kar je »**stranger than fiction**« — kar pa je (KAKŠNO NAKLJUČJE!) tudi besedilo ene izmed pesmi, ki se pojavljajo na soundtracku z glasbo iz filma **St. Elmo's Fire**. Če bi namreč bilo drugače, bi sicer dobili »zgodbo«, ki bi jo lahko uspešno prodali (ja, ekvivalentna menjava) izgubili pa bi »junaka svojega časa«, torej **Leeja Iacocco** — — — ki pa ga je »v našem času« potrebno razumeti kot **metaforo**. Za metaforo pa je značilno — in to gotovo drži — da je (povsem »žanrsko-pragmatična«) »abstraktna analiza lastnosti in kategorij literarnega diskurza«, kot bi sicer lahko ugotovil tudi Todorov. To pa, navsezadnje, niti ni tako slabo.

4. St. Elmo's Fire (1985)

Pravzaprav ni prav nič lažnega. Magičnih **senč** ni več. Zdaj namreč nastopi **brat-pack** generacija, za katero je že bilo rečeno, da predstavlja bolj ali manj partikularni fragment **shift-gothica**, vendar fragment, ki lahko v hipu postane nova celota. Tako lahko **brat-pack** razumemo kot tisto, kar je **že** »resnično«, »empirično aplikabilno«, »racionalizirano« — — — torej predvsem **shift**. **Brat-pack**, paradigmatska generacija mlajših filmskih igralcev, je imela to srečo, da je hodila v najboljše šole (kar je v Združenih državah navsezadnje zelo pomembno; drugače pa je to zgolj podatek, ki je potreben za aktualno raven pripovedi); izhaja iz bolj ali manj premožnih upper-middle-class ali celo high-class družin; drugače gre tudi za vsakršne umetnike (Ally Sheedy je pri dvajsetih letih izdala roman, ki je nemudoma postal uspešnica, Emilio Estevez postaja scenarist in režiser, Judd Nelson »v-prostem-času« slika (imel pa je tudi osem samostojnih razstav), Andrew McCarthy je poleg dramske igre študiral tudi umetnostno zgodovino in književnost, sicer pa piše eseje o gledališki teoriji za Village Voice, Molly Ringwald se ukvarja s fotografijo, Mary Winnigham je art-designer, Rob Lowe pa je med drugim končal tudi

srednjo glasbeno šolo), ki sicer »živijo-od-filma«, vendar ne pripadajo nikakršnemu virtualnemu **star-systemu** (o tem bi sicer znal vse povedati Marcel Štefančič, Jr.) — ampak samo **brat-pack-star-systemu**. Zanimivo pa je, da ne gre zgolj za **campus-filme** (torej filme o »srednješolskem-življenju«), čeprav bi to lahko pričakovali vsaj po filmih **The Class**, **Breakfast Club** (iz leta 1984), **Pretty In Pink** (z najodličnejšim tandemom, namreč z Molly Ringwald in Andrewom McCarthyjem v glavnih vlogah; sicer pa je film iz leta 1986), in še nekaj drugih, gre za neko popolno drugačno zadevo: **brat-pack** je praktično »verificiran« (gre za »verificirani« vrhunec) s filmom **St. Elmo's Fire**, kjer pa gre za dogajanje **postcampusovske** mlade generacije. Zanimivo, v **St. Elmo's Fire** so se znašli skupaj igralci iz dveh tipičnih **campus** filmov, namreč **Breakfast Club** (Judd Nelson, Emilio Estevez in Ally Sheedy) in **The Class** (Rob Love in Andrew McCarthy) in zdi se, da je šele zdaj mogoče govoriti o **brat-packu** kot fragmentu **shifta**.

Če izpustimo dejstvo, da v **St. Elmo's Fire** ne igra Molly Ringwald, se lahko takoj spomnimo na to, kaj pravi Christopher Lasch v svoji *The Culture of Narcissism* (Norton, New York, 1979) — — — pač to, da je narcisizem v svoji patološki obliki samoreferenciran predvsem kot obramba zoper občutek nemočne odvisnosti v zgodnjem otroštvu, ki ga skuša premagati s slepim optimizmom in vsakršnimi grandioznimi iluzijami osebne avtarkije. Moderna družba pa podaljšuje ta občutek odvisnosti vse do »odraslosti«, s tem pa pri ljudeh (ki bi v drugačnih okoliščinah morda sprejeli neizogibne omejitve svoje svobode in, seveda, oblasti) spodbuja razvoj stopnjevanih narcisističnih stanj. Prav ta družba namreč posamezniku vsebolj onemogoča »verificiranje« zadovoljitve v delu (ali celo ljubezni), hkrati pa ga obkroža s sfabriciranimi fantazmami, ki bi mu naj preskrbele totalno zadostitev. Tovrstna fabulativna gradacija pa — in šele to je zanimivo — se nikakor ne more spraviti iz okvirov zaprtega polja fikcije in tako smo spet pri Hofstadterjevem **subsystemu**, popolnemu **brat-pack-systemu** in tistemu, za kar se je uveljavil izraz **Rosebud-syndrome** (z vsemi posledicami vred). **Brat-pack** predstavlja »konec«, »večno-oklepanje«, »ekspliciranje« »novega-Hollywooda«, ki ga predstavlja **formalno-avtoritativni svet posebnih učinkov, raznih mišičastih silakov** in (v celoti gledano) **revivalov** (Spielberg je pač eklatanten primer za te zadeve), **doktrinarnih žanrov** (torej tudi strogih žanrskih pravil, ki se nanašajo na »vse-žanre«) — s tem pa tudi **žanrskih fascinacij, induktivnih in deduktivnih »zunanjih referentov«** (Disney pri Spielbergu, oziroma pri **Gremlins** — navsezadnje pa je že več kot znano, da si Spielberg želi postati »novi-Disney«), **sinhronega teoretskega diskurza** (tedaj diskurza, ki omogoča praktično 'the self' diskurzov, oblikovanih v posebno vrsto žanrskih fascinacij) in podobnih stvari. »Novi-Hollywood« (razen že omenjenega Spielberga še vsaj Lucas, Copola, Bogdanovich in kompanija — Stalloneji in podobni pa so

zgodj slaboumje) je vsekakor generacija, ki je **ne bo mogoče** pozabiti (sicer pa se da od nostalgije tudi umreti) — — — čeprav prav sedaj prihaja **brat-packerji**. Zanimivo, »novi-Hollywood« ni sproduciral nobene **velike zvezde**, mogočni **star-system** je bil popolnoma v razsumu — »sproduciral« je samo **velike režiserje**. Še bolj zanimivo: kdo je izumil institucijo **star-systema**? Po eni tezi bi to naj bil **hollywoodski producent** Carl Laemmle, po drugi pa **veliki hollywoodski režiser** David Wark Griffith. Razmerja so več kot jasna, treba je samo iznajti določeno regulativno matrico, po kateri lahko »verificiraš« tisto, kar »izginja« — to pa je seveda »novi-Hollywood«. Zakaj? Pač zato, ker sta oba izumitelja **star-systema** »sproducirala« **star-system** kot institucijo skupaj, istočasno, in tako »sproducirala« **star-system načelo ugodja**, torej »načelo realnosti«, ki v najlepši **gothic** maniri »verificira« realistični moment slehernega filma — torej **velike zvezde**, velike filmske igralce. Prav pri tem pa so veliki režiserji »novega-Hollywooda« zgrešili: brez **velikih zvezd** namreč ni pravega **načela ugodja** in tako so se pač zatekli k posebnim učinkom, ki pa sproducirajo samo **fiktivno načelo ugodja**. Obenem pa smo zdaj ponovno naleli na Lascha in njegove »sfabricirane fantazme«, ki šele kot **ponaredek** priskrbijo totalno zadostitev. Namreč, ne gre samo za arbitrarne strukture fantazme, gre za natančno določene narcisistične strukture fantazme, za katere pa je značilno predvsem to, da gre — ponovno! — za fabulativno distribucijo mest v »realnosti« (kot je to ugotovil Marcel Štefančič, Jr.). In prav za to tudi gre pri **zatonu** »novega-Hollywooda«, pri čemer pa je še posebej značilno, da se režiserji, **veliki režiserji** »novega-Hollywooda« prav mesta Hollywood (oziroma tega predmestja Los Angelesa) **izogibajo** in ga **ne marajo** — saj gre (kako tipično!) za njihovo **fantazmo**. In tudi pri tem je Lasch več kot uporaben: izogibanje Hollywoodu priskrbi popolnoma pragmatično »totalno zadostitev« — kar pa tudi ni brez posledic.

Brat-pack pa seveda gradi na ponovno vzpostavljenem **star-systemu** (ki vključno s samim **brat-packom** in **subsystemom** predstavlja pravo ekonomijo **shift-gothic** početja), gradi tam, kjer se je zalomilo Spielbergu, ki je tako režiser kot tudi producent (»Laemmle in Griffith« obenem — če se lahko tako reče). Vsi prej omenjeni igralci so že **velike zvezde** in čeprav bo prišlo do tega, da bodo nekateri izmed njih nekoč izpadli iz raznih »načel realnosti«, bodo faktično **out** — bodo še vedno ostali **in** (tu seveda ne gre za razmerje med **off** in **in**), pač kot predstavniki slovite **brat-pack** generacije **velikih zvezd** »novega-novega-Hollywooda«. In kaj je imela pri tem opraviti Jacqueline Bisset? Prav nič drugega kot to, da je kot ena izmed **zvezd** (in sicer ne **velikih zvezd**) z izrazito **realistično gesto** (pač to, da je Andrewu McCarthyju podarila širokokrajni klobuk) **dobesedno** (pač na način filmske naračije) **specificirala** »realno dejstvo« (pač to, kar se dogaja!). Kar pa pomeni samo to, da je bil s to gesto »verificiran« status Andrewa McCarthyja kot **velike zvezde** v filmu **St. Elmo's Fire**. Vso stvar je

namreč potrebno razumeti natanko takole: če je bil film **The Class** (v katerem se je ta gesta pripetila) psihotiziran **uvod** v **tipologijo brat-packa**, potem je bilo **naravnost neizbežno**, da je to gesto izvedla prav Jacqueline Bisset, ki nikoli ni bila **velika zvezda** ampak samo **zvezda** — — — saj je šele tako Andrew McCarthy lahko postal **veliki zvezdnik** v filmu **St. Elmo's Fire**, ki pa navsezadnje predstavlja »verificirani« **vrhunec** prej omenjane **tipologije brat-packa**. Temu se je svojčas reklo »dobesedna preteklost« (opletalo pa se je tudi z izrazi, kot so »dialektika«, »formalna znanost«, »klasično« etc.), gre pa, dovolj preprosto, za konstrukcijo **nameščene meje realnosti**, torej za to, kar se **mora** zgoditi, saj je **brat-pack** vendarle že »verificiran« kot tehnologija **shift-gothic-star-systema**!

5. »Junak našega časa«

In kakšna, za vraga, je zveza med Leejem Iacocco in **brat-pack** generacijo velikih zvezd? Odgovor na to vprašanje je mogoče zajeti v nekaj takšnega, kot so »podvojitveni zakoni«. Te **zakone** je mogoče (z vso potrebno vehemenco) imenovati **Dolenzovi zakoni**, ki pa grejo takole:

I. **akumulirana zgodovina**, »transferirana« na strukturo žanra, **tipologijo-brat-packa** in na abstraktno analizo lastnosti in kategorij literarne diskurza — proizvaja **shift-gothic**.

II. Leeja Iacocco je potrebno razumeti kot metaforo zaradi tega, ker **meje realnosti** (odpustitev pri Fordu, nastavitev pri Chryslerju — podobno kot simptom Bisset/McCarthy, torej sistem logičnega in funkcionalnega razvoja **star-systema** — tudi Iacocca je lahko napisal svojo avtobiografijo šele potem, ko je bil po sistemu **free-entreprise** ekskluzivno **enak** Henryju Fordu, ki ga je bil odpustil; to pa se je, kot je znano, zgodilo 13. julija 1978, torej v času, ko se je **brat-pack** pač šele konstituiral in tako Iacocca predstavlja sproducirani **šiv** med zgodovinsko-kršenim projektom vsakršnih žanrskih sistemov), ki zamejuje **shift-gothic**.

III. Douglas R. Hofstadter pove, da ni razloga, da bi pričakovali, da 'the self' ne more biti reprezentiran s simbolom. Seveda, obstaja pa razlog, da pričakujemo, kako 'the self' ne more biti reprezentiran z metaforo — ta namreč pade naravnost v **shift-gothic-star-system**. In tudi zaradi tega lahko razumemo Leeja Iacocco kot metaforo.

IV. Popolnoma eklektično: če je v prvem obdobju **žanr** igral funkcijo posrednika med posameznim literarnim delom in celotno literaturo, potem je **tip** posrednik med »ne-literarnim diskurzom« in »literaturo« (po Todorovu pač). In prav zaradi tega je Iacocca napisal svojo Avtobiografijo.

Te **zakone** je potrebno samo verificirati (»aktivirati« jih namreč ni več potrebno) in potem imamo strukturo **shift-gothica** pred seboj kot

vsakršen fragment, ki pa lahko v hipu postane nova celota. Lewis Carroll je v svojem spisu **The Blank Cheque** (kakšne analogije, kakšne analogije!) sicer zapisal, češ, »Well, well! It's shame to puzzle you so!« — kar pa dejansko ne spremeni stvari. Iacocca je zmeraj prisoten, pa čeprav pri rekuperaciji »kipov-Svobode«, gradnji muzejev emigrantom v Ameriko (navsezadnje je tudi sam sin italijanskih priseljencev, hodil pa je na najboljše šole, pač na Lehigh in Princeton — prvo službo pri The Ford Motor Company pa je dobil leta 1946, torej takrat, ko je družba Parker Bros., sicer divizija Fordove avtomobilske družbe, dala **drugič** registrirati (in uradno zaščititi patent) neko povsem didaktično part-free-time igro Monopoly) ali pri nastopanju v televizijskih reklamah. Mimogrede, Andrew McCarthy se je v filmu **St. Elmo's Fire** »imenoval« **Kevin Dolenz**, kar pa pomeni, da je bilo tako na najlepši način »verificirana« normiranost med »neliterarnim diskurzom« in literaturo. Ali drugače: **shift-gothic-star-system** v resnici **obstaja**, dokaz za ta obstoj pa sta med drugim (in skoraj predvsem) prav Lee Iacocca (z vsemi **nameščenimi mejami realnosti** vred in, seveda, metaforabilno strukturo »verificiranega-appearance«) ter Andrew McCarthy. Lee Iacocca je **Dolenzove zakone** sprodiciral, McCarthy pa je njihov »transferabilni manager«.

(TŽ, MŠ)

Elementi za teorijo postmoderne kulture

Postmoderna kultura je izvršeno dejstvo, kolikor je epoha ob koncu tisočletja **epoha postmoderne, postmoderna epoha**. Webrov pojem moderne družbe in njegova tripartitna delitev na znanost, moralo in umetnost zato predstavlja tisti sociološki instrumentarij, ki ga je potrebno obravnavati ali upoštevati, ko hočemo govoriti o zgodovinskem razvoju, ki je pripeljal do **postmodernega stanja**. Za moderno družbo ni značilna dosledna ohranitev avtonomnih vrednostnih območij, marveč njihova podreditev konceptu racionalnosti, kolikor prav matematično-analitična spoznavna metoda oblikuje kriterij za **vsa tri** področja, ne le za znanost. S tem moderna družbena struktura ostaja znotraj razsvetljenskega modela, ki ga skuša ohraniti — iz politično levičarskih nagibov — tudi Habermas, nemara največji nadaljevalec tradicij frankfurtske šole marksizma. V topografiji njegove polemike z neokonzervativizmom in francoskim poststrukturalizmom se odprejo možnosti za diferenciacijo med **umetniškimi razsežnostmi postmodernizma** na eni ter **teorijo postmoderne kulture** oziroma obdobja na drugi strani. Postmodernizem v literaturi namreč **ni isto** kot postmoderna kultura sama, ki je seveda element v genealogiji kulturnih formacij. Mimikrija, eklekticism, vrnitev k subjektu, rehabilitacija eksistencialnega izkustva in simulakrum so zato najpoprej estetske kategorije postmodernizma kot umetniške smeri, ki pa reflektirajo tudi koordinatni sistem postmoderne epohe.

* * * * *

Tako Lyotard v svoji knjigi **La Condition Postmoderne: rapport sur le savoir** (1979) kot tudi Habermas v svojem govoru ob prejemu frankfurtske Adornove nagrade, ki ga je naslovil **Die Moderne: Ein unvollendetes Projekt** (1980), oba pritegujeta s svoje razpravljanje zgodovinsko perspektivo, ki pa mnogo jasneje izstopi v Habermasovi analizi, saj po definiciji daje prednost diahroniji pred sinhronijo. Že v svojih zgodnejših delih o spremembah javnosti in razmerju med interesi in spoznanjem je skušal določiti možnosti in omejitve znanosti in družbene akcije glede na kontinuiteto **projekta razsvetljenstva**, ki ga je Kant opisal s pojmom **Mündigkeit**, kar bi utegnilo pomeniti zrelost, odgovornost in samoosvestitev.

Presečišče teh treh pojmov, ki jih povzema **Mündigkeit**, je poglavitna karakteristika **modernih družb** v njihovi razliki do **tradicionalnih družb**. Kant je formuliral filozofsko utemeljitev moderne družbe v svojem tripartitnem registru uma, ko je s svojo grandiozno »krično« ontologijo izrisal kriterij ločevanja posameznih vrednostnih območij: **Kritika presodne moči** (1790) predstavlja polje estetskih fenomenov, **Kritika praktičnega uma** (1788) oblikuje podlago za govor o morali in etiki, **Kritiki čistega uma** (1781) pa gre zasluga, da je mogoče govoriti o posebnem področju znanosti. Značilno je, da se giblje razprava o delitvi posameznih vrednostnih področij na ravni kulture, za katero Max Weber povzema Kantovo argumentacijo, z njo pa razdela problem mehanizmov znotrajkulturene diferenciacije. Nanj se opre pri svojem teoretskem posegu tudi Habermas.

Weber je namreč skušal zapopasti **differentio specifico** zahodne civilizacije tako, da je skušal v njeni kulturi odkriti univerzalni pomen evolucijskega duha. Na kratko bi bilo mogoče povzeti njegovo nadaljevanje Kantove matrice moderne družbe zlasti v tem, da izpostavi nekatere karakteristike kulturnega instrumentarija, ki so značilni v svoji čisti obliki zgolj in samo za zahodno civilizacijo. To so — kot je znano — sistematična teologija, racionalni koncept mišljenja, standardizirana metoda znanstvenih eksperimentov, ki omogočajo preverljivost in ponovljivost, harmonizirana struktura glasbe, uporaba perspektive v slikarstvu, birokratsko vodenje in organiziranje mnogoterih področij življenja, sistematična tehnologija gospodarstva in moralna odgovornost za storjena dejanja. Celokupnost teh različnih vidikov za Webrov ideal moderne družbe sestavlja tisto univerzalno potezo zahodne civilizacije, po kateri se omejuje in ločuje od vseh obstoječih ostalih modelov.

Weber upošteva različen časovni razvoj posameznih vrednostnih območij in se skuša zavarovati pred dogmatizmom simultanosti, opozarjajoč, da gre za postopno razvojno logiko: šele s prehodom od absolutizma k demokraciji kot načinu organizacije političnega življenja in dominacijskih tehnik lahko nastopijo pogoji za dokončno formacijo moderne družbe. Do tega obdobja, ki ga je mogoče umestiti v meščansko prevlado posvetnega **Weltanschauunga** v 18. stoletju, bi morali namreč govoriti o tradicionalnih družbah, ki temeljijo na **celovitem** svetovnem nazoru, s pomočjo katerega se razvija **monolitizem** družbenega uravnavanja vsakdanjega življenja. Predhodno se posamezni momenti modernih družb sicer razvijajo, ne pa tudi povezujejo: opravljanje imamo z izoliranimi pojavi modernizacije, ki pa še ne pomenijo nastopa moderne družbe. Židovska religija omogoči nastanek in proliferacijo monoteistične teologije, antičnemu grštvu gre pripisati rojstvo racionalnega uma, perspektiva v umetnosti in eksperiment v znanosti nista mogoča do renesančne osvoboditve izpod instanc dogmatične avtoritete, asketizem protestantske

etike pa je mogoč šele z reformacijo, ki pomeni prvi pogoj moderne racionalizacije kapitalističnega duha. Za protestantsko etiko bi potemtakem morda lahko veljalo, da je istočasno posebna sestavina in splošno območje moderne družbene strukture, saj učinkuje kot »tista splošna svetloba, v katero se potopijo vse ostale svetlobe (Marx), je torej kohezivno tkivo moderne dobe. Sociološka kategorija moderne dobe je očitno še kako zavezana Webrovemu analitičnemu vpogledu, znotraj katerega gre enotnemu etosu kapitalizma privilegirana poteza racionalizacije. S tem pojmom Weber zaznamuje družbeno strukturo, ki dopušča samostojen in samosvoj razvoj t. i. sistemov **znanosti, morale in umetnosti**, kolikor prav ta samosvoj in samostojen razvoj pomeni prekinitev z načelom monolitnosti tradicionalne družbe. (Max Weber: **Wirtschaft und Gesellschaft**, 1925)

Znanost, morala in umetnost se lahko osamosvojijo namreč šele takrat, ko unificirajoča mašinerija enotnega religiozno-metafizičnega svetovnega názora razpade, problematika njegove enovitosti pa se začne razmeščati vzdolž specifičnih vidikov veljavnosti: **resnice, pravice in lepote**. Heteronomija teh treh vidikov se seveda lahko artikulira šele s Kantovim spodbitjem apriorne odvisnosti lepote od pojmov dobrega in resničnega, ki v spekulativni konstrukciji metafizike zavzemajo privilegirano mesto, ker so povezane s sholastično idejo boga.

Institucionalizacija znanstvenega, etičnega in estetskega diskurza se začne potemtakem tudi na družbeni ravni, na kateri posamezno vrednostno območje zahteva svoje strokovnjake, ki se na notranji strukturalni zakon spoznajo bolj kot ostali ljudje. Specifične družbene ustanove sodstva, raziskovalne dejavnosti in umetniškega delovanja se namreč lahko razvijejo šele kot rezultat pojava trorzazsežnostne forme kulturne zavesti: **spoznavno-instrumentalna, moralno-praktična in estetsko-ekspresivna** racionalnost predstavljajo univerzalni referenčni okvir zahodne civilizacije.

* * * * *

Razmerje med temi tremi vidiki racionalnosti se izoblikuje na način razmerja **neprehodnosti**, kar pomeni, da ni mogoče brez nasilnega homogeniziranja uporabiti zunanjih kriterijev za oceno in preiskavo **notranjega bistva**, ki je značilno izključno in zgolj za eno od teh vrednostnih področij. Avtonomija, ki izvira iz pripoznanja heteronomije, predpostavlja specifični register izkustva, ki ga je mogoče ustrezno zajeti le v terminih njegove lastne mreže kriterijev in tehnik vrednotenja. To pa tudi že pomeni, da »redukcija izkustva« na eno od izkušenskih vrednosti sistema **ni preprečena, marveč utišana**: kolikor gre namreč za koncept racionalnosti, toliko prav ta koncept sam skriva *in potentia* možnost za izbris razlikovanja med tremi sistemi: vselej že predpostavlja **skupni imenovalc** znotraj sub-

sistemskih avtnomnih zakonitosti. Skupni imenovalec moderne družbene strukture je **racionalnost**.

Zato Weber vseskozi govori o **avtonomiji** posameznih vrednostnih območij, ne pa o njihovi **avtohtonosti**. Rodovni pojem avtonomnih subsystemov je racionalnost, ki ne dopušča razmerja **rodov** med njimi, marveč pounja razmerje med **vrstami**: definicije subsystemov so opredeljene namreč po logiki naddoločenosti. Vrednostna območja znanosti, morale in umetnosti so torej enakovredna **zgolj in samo z vidika racionalnosti**, ki v tem kontekstu grandiozne poznanstvenitve razsvetljenstva drži mesto **splošnega** kriterija **posebnih** vrednostnih impulzov. Racionalnosti torej ne moremo ločiti od moderne družbene strukture, zato pa tudi moderne družbene strukture ni mogoče ločiti od obče sistemske teorije. Teorija sistemske celovitosti pa je možna le na ravni določevanja, ki poteka v skladu z instrumentarijem naddoločenosti.

Dialektika posameznega, posebnega in splošnega povezuje in usklajuje znotrajidentitetne razlike, ki so dopuščene v obliki avtonomnosti subsystemov. Intencionalni korelat znanosti, umetnosti in morale je v sociologiji Maxa Webra vzpostavljen preko racionalnosti, za katero je očitno, da ne funkcioniira le kot metoda korelata, pač pa najpoprej kot uveljavitev **primata**. Avtonomija subsystemov je v luči primata racionalnosti lahko le dopuščena, ne pa izvirno dana, tj. ni izvirno dejstvo, kolikor je za sleherno avtonomijo značilno, da jo je mogoče podeliti in dopustiti, da pa se primežu temeljne odvisnosti od prvega kriterija zanj ne more izviti.

Racionalnost: skupni imenovalec moderne

Družbeni pogoji za nastanek racionalnosti kot instrumentaliziranega orodja uma pa so podani — kot nas je naučil marksizem — šele z nastopom kapitalskega načina produkcije, ki vzvratno ne le omogoči, pač pa **protežira** znanstveno-analitičen pristop k svetu: dominacija racionalnosti je potemtakem zgolj zgodovinsko potrebna, ne pa tudi logično nujna. Racionalnost s svojimi sebi lastnimi tehnikami razčlenjevanja celote, primerjanja in tehtanja razčlenjenih členov, preračunavanja relacij med njimi namreč deluje v horizontu in v službi produktivnosti dela oziroma presežne vrednosti. Kar utegne prečkati pot splošni strategiji racionalnosti, bo nujno prisiljeno v status avtonomije, ki ga je mogoče — če se izkaže za potrebno z vidika profita — tudi ukiniti. (Tine Hribar: **Moč znanosti**, 1985)

Vprašanje po avtohtonosti umetnosti in morale je potemtakem prepovedano vprašanje, ker predstavlja mejo prepovedi, glede na katero je moderna epoha še možna. Še možna seveda v smislu tripartitne diferenciacije, ki nastopi šele, ko je zagotovljena dominacija. V njej ni prostora za avtohtonost, marveč le za **obolos** avtonomije, ki

jo racionalnost kot kulturna dominantna moderne epohe prizna umetnosti in morali. Vendar **šele racionalnost** s svojo analitično-reduktivno metodo odpre prostor, znotraj katerega je možna sleherna avtonomija kot avtonomija. Se pravi, cena za pridobitev avtonomije je žrtvovanje avtohtonosti, ki je **pred sleherno diferenciacijo** kulturnih form in vrednostnih področij.

Ko geometrija in matematika postaneta pglavitni kriterij znanstvenosti, lahko znanstvena racionalnost razvije »brezobzirno konsekvenco razuma« in jo usmeri tako proti redu domišljije (tj. vrednostnemu območju umetnosti) kot tudi proti redu čutnosti (tj. vrednostnemu območju morale). Cinizem znanstvene racionalnosti, ki se artikulira v aplikaciji racionalne abstraktne metode na čutno konkretno gradivo sveta, izlušči iz tega konkretnega gradiva le njegovo abstraktno, racionalno jedro. Zato racionalnostni strategiji ni težko **priznati** avtonomije, ki gre temu konkretnemu gradivu. To pa zato, da ji ne bi bilo treba **pripoznati** izvirne avtohtonosti in ireduktivnosti njegovih posebnih oblik, bodisi v registru estetike bodisi etike.

Kajti tisto, kar je mogoče **priznati**, je podvrženo temeljnemu voluntarizmu, ki se kaže v dialektiki svojevoljne ukinitve in ustanovitve. Tisto, kar pa je po svojem izvoru mogoče zaobseči le po mehaniki **pripoznanja**, je — ravno nasprotno — pred vsako delitvijo na nujno in poljubno. Tisto, kar predhaja torej sleherni diferenciaciji, je **pripoznanje** avtohtonosti: kolikor pripoznamo avtohtonost estetike in etike, toliko je možna zgolj in samo diferenciacija. Kajti diferenciacija na horizontu avtonomije je istočasno že tudi temna stran subsumacije. Subsumacije estetskega in etičnega registra pod matematično-analitično metodo znanstvene racionalnosti.

* * * * *

Seveda se Weberu dogodi spregled razlike med avtonomijo in avtohtonostjo zato, ker analizira obstoječa razmerja **moderne projekta** z vidika istovetenja zakonov narave in zakonov družbe. To ga potem pripelje do točke, na kateri mora sprejeti identitetno taktiko izenačenja: vzpostaviti mora namreč **enačaj med logiko narave in logiko družbe**. Družboslovna znanost se mora torej v svoji racionalnosti opirati na matematično-analitično metodo, v kateri vse čutno, fizično in naravno pod pritiskom naravoslovnega instrumentalizma izgubi svojo čutnost, fizičnost in naravnost. Izgubi jo zato, ker abstraktna čutnost, fizičnost in naravnost ni nič drugega kot funkcija racionalnosti. Daleč od tega, da bi ohranila svoje bogastvo konkretnosti.

Praksa kot kriterij resnice

Weber torej s samim konceptom racionalnosti kot **izhodišča**, ne pa **momenta** moderne kulturne diferenciacije uveljavi primat, s katerim prebije uravnoteženost tripartitne delitve: **mistifikacija** uravnoteženo-

sti pripelje v tem kontekstu pač do **glorifikacije** znanosti. Erozija tripartitnega registra kulture je potemtakem vsajena že v samo teoretsko shemo, hkrati pa je njen rezultat. Je predpostavka in posledica hkrati. Po svojem karakterju pa tipično zavezana kapitalski ideologiji poveličevanja naravoslovnih znanosti.

* * * * *

Habermasova zasluga je, da je učinkovito pokazal na skrito nevarnost webrovskega razumevanja **projekta razsvetljenstva**, ki teoretično povzema v svojo simbolno ekonomijo nominalno ločevanje med različnimi redi izkustva, praktično pa vse tri kulturne **subsisteme** izpeljuje iz znanstvenega **nadsistema**. Heteronomija različnih sistemov se namreč v kapitalskem forsiranju naravoslovne metode lahko vzpostavi le na podlagi homogenije, do katere pripelje primat matematično-analitične racionalnosti. Paradoks tega Habermasovega prikaza pa je v tem, da mu njegovo ponovno branje Webrovih tekstov zaslepi pogled, tako da dometa lastne kritike sploh ne vidi: s kritiko Webrovega uveljavljanja prednosti racionalne metode si — kot vse kaže — kupuje alibi, da sam ponovi webrovsko gesto. Kakor da bi bil cinizem v ljudeh, ne pa v stvarih. Kakor da bi ga kritika Webrovega modela odrešila kritičnosti do svojih lastnih analiz.

Habermas namreč vidi **projekt razsvetljenstva** v luči webrovske paradigme o avtonomiji, istočasno pa svojo recepcijo te paradigme začne z vidika marksistične mediacije med — grobo vzeto — materialno bazo produkcije in družbeno nadstavbo zavesti. Tako namreč izdelava tisti tip **uporabe** specifičnih notranjih bistev v posameznih vrednostnih območjih, ki skuša aplicirati njihov potencial za **razumno** organizacijo vsakdanjega družbenega življenja. Habermas namreč izpostavi karakteristiko posameznih redov izkustva, ki je po njegovi interpretaciji v tem, da obstaja **poleg notranjega bistva tudi notranja tendenca** teh izkustev. S to konceptualno razširitvijo pa se že kritično odmakne od Webrove sociologije, ki je najpoprej znanost **sine ira et studio**. Habermasova sociologija pa se eksplicitno postavlja na stran življenjske prakse, na stran prakse kot kriterija resnice: kajti šele z vidika prakse kot kriterija resnice lahko zadobi posamezni red izkustva poleg svojega notranjega bistva še notranjo tendenco, ki se po Habermasu zgosti v nekakšni smotrni naperjenosti k prehodu v življenjsko prakso, k prehodu v register **Lebenswelta**, ki je konstitutivno heteronomna glede na priznano avtonomijo umetnosti, morale in znanosti. Habermasu tukaj webrovski ideal znanosti kot načelno in konceptualno nevtralne dejavnosti intelekta ne zadošča več. Skušna prebiti njegovo obzorje s tem, da si odpre prostor **neposredno zainteresirane znanosti**, ki je v kontekstu praktičnih učinkov pač znanost določenega družbenega sloja.

Habermas ima tukaj v mislih tisti Marxov stavek, ki govori, da je osnova za obravnavo vse dosedanje zgodovine kot gradiva

za obdelavo najpoprej prav **skupnost revolucionarnih proletarcev**. Seveda Habermas tega stavka ne navaja. Vendar izhaja iz njega, izhaja iz artikulacije generalnega intelekta, ki nadzoruje družbeno akcijo. To ni očitno le iz izbora metafore, s katero skuša ilustrirati svojo tezo o alternativni prisvojitvi umetnosti s stališča **Lebenswelta**, ko v svojem spisu o moderni kot nedokončanem projektu navaja pasajo iz **Die Ästhetik der Widerstands**, romana nemško-švedskega pisatelja Petra Weisa, v kateri berlinski delavci leta 1937 predelajo umetnost s pomočjo politične motivacije, marveč tudi v posplošitvi moderne epohe na raven kozmološkega projekta. Na raven enovite **zahteve preseganja**, ki naj bi bila z enako močjo prisotna v vseh registrih kulturnega izkustva. S tem se Habermas definitivno vključi v ekonomijo eshatološkega razvoja zgodovine. V ekonomijo, znotraj katere je bistvena metafizična teleologija, dojeta na način ontologije.

Zgodovina ima tako svoj **telos**, h kateremu so usmerjene vse človeške dejavnosti. Z vidika zgodovinskega **telosa** ima sleherna človeška dejavnost smisel le, kolikor jo je mogoče vključiti v participacijski mehanizem: kolikor namreč prispeva k izpolnitvi zgodovinskega **telosa**, ima v zgodovini sami sploh svoje mesto. Če tega prispevka ni, gre za izrodke. Za nesmiselno dejanje, ki si drugega kot status izmečka ne zasluži. Habermasova teleološka posplošitev **Lebenswelta** ni potemtakem le **posplošitev**, marveč tudi **izhodišče za izobčitev**. Za izobčitev tistih **posebnosti**, ki jih ni mogoče subsumirati pod praktično filozofijo učinkov na življenjski svet.

Tostran Habermasove odločitve za **Lebenswelt** kot kriterij smotrnosti pa je njegova obča matrica **zahteve preseganja**, tiste zahteve, ki naj bi bila po njegovih tezah vzporedno navzoča tako v umetnosti in morali kot tudi v znanosti. Pri tem metonimičnem postopku pa je Habermas v želji, da bi ohranil **projekt razsvetljenstva** pri življenju, nekoliko prehitel.

* * * * *

Paralelizem **zahtev preseganja** mu namreč prepreči, da bi teoretsko zapopadel neovrgljivost dejstva, po katerem pred enovitostjo **zahteve preseganja** obstaja gibanje razlikovanja. Zato ne vidi, da med avtonomijami umetnosti, morale in znanosti obstajajo **strukturalne razlike** in istočasno tudi **razlike v družbenem statusu**, kot je to pronicljivo opazil Richard Wolin v svoji razpravi **Modernism vs. Postmodernizem** (1985), na katero se tukaj opiramo. Na račun obrata znanosti k primatu matematično-analitične metode namreč Habermas spregleda različne razvojne načine morale in umetnosti, ki nas najbolj zanima. Zgodovinsko dejstvo, da je vzpostavitev naravoslovnih, empirično-pozitivističnih znanosti za **normo sleherne znanosti** povzročila njen relativno enoten razvoj od konca 18. stoletja naprej, to dejstvo ni bilo nikoli vprašljivo. Vprašljivo pa je Habermasovo mehanično izenačevanje razvoja znanosti z razvojem morale in umetnosti. Izenačevanje,

ki temelji na posploševanju zakonov racionalnosti na zakone umetniške ekspresije in moralnega delovanja, je izenačevanje neenakosti. Je homogenizacija z vidika prevlade racionalnosti, ne pa ravnotežje z vidika avtonomije, kaj šele avtohtonosti. Ta homogenizacija zgodovinskih razvojev v matrico **znanstvenega razvoja** seveda priča o tem, da se Habermas ni nikoli otresel razumevanja racionalnosti kot naddoločene strukture kulturnih izkustev. Hkrati pa je tudi indeks prefiguracije dejstev, ki jih je treba prilagoditi logiki znanosti.

Tiranija logosa

Habermas se skuša postaviti po robu neokonzervativizmu ameriškega sociologa Daniela Bella, ki mu pripisuje nevarni potencial zato, ker razvija idejo **razpada protestantske etike** in hkrati **idejo razpada povezave med kulturo in ekonomijo**. Obenem ima odprto fronto tudi proti francoskemu post-strukturalizmu, zlasti proti Georgesu Bataillu, Michaelu Foucaultu in Jacquesu Derridi, ki za Habermasa predstavljajo glavno linijo neokonzervativizma v Franciji. Zlasti pa se postavlja po robu njihovemu izrecnemu vztrajanju na estetski imanenci umetnosti, na definitivni ločitvi avtonomnih kulturnih področij, na separatizmu od političnih teleologij in tendenc po totaliteti.

Čeprav Jean-Francoisa Lyotarda nikjer v svojem tekstu **Die Moderne: Ein unvollendetes Project** ne omeni poimensko, vendarle polemizira z njim, saj je Lyotard razvil teorijo o zatonu **velikih zgodb** (grands récits), ki so unificirale zgodovino v imenu Emancipacije (francoska revolucija), v imenu Spekulacije (nemška teorija) in v imenu Revolucije, tj. njene združitve (marksizem). Kolikor Lyotard razume post-moderno epoko kot obdobje **nezaupanja** do teh velikih zgodb, kamor šteje na primer tudi dialektiko duha in hermeneutiko pomena, toliko je njegova formulacija karakteristična za določen tok post-strukturalistične misli, ki se s tem nezaupanjem odpoveduje totalizirajoči racionalnosti in delovanju pod zaščito njene teleološke ekonomije. Projekt totalitete, ki ga skuša ponovno vzpostaviti Habermas s svojim nedokončanim projektom moderne, je za Lyotarda neogibno nujno tudi že projekt **tiranije logosa**, **totalizacije** in **unifikacije**, znotraj kateri so podani **pogoji** za gospostvo političnega, družbenega in kulturnega totalitarizma. Zato skuša s konceptom avtonomnih jezikovnih iger, ki niso zvedljive druga na drugo, ohraniti **odprt prostor** drugačnosti, marginalnosti in razlikovanju.

Za Habermasovo družbeno analizo, ki meri na rekonstrukcijo razvezanih avtonomnih kulturnih izkustev v totaliteti **Lebenswelta**, pa je Lyotardova teorija kratkomalo neznosna. Ker nastopa s stališča prioritete racionalnosti, vedno skuša ohraniti **vsaj en standard**, glede na katere bi bilo mogoče izmeriti polom **vseh standardov** v telesu **velikih zgodb**. Ta standard je zanj razsvetljevsko utemeljena **razumska kritika**

obstoječih institucij. Če se odrečemo totalizirajoči racionalnosti kritike, seveda še vedno lahko operiramo s kritiko, vendar bo to kritika tistega tipa, ki jo je Habermas pripisal Adornu in Horkheimerju v obliki »ad hoc determinirane negacije.« Zanj je insistiranje na ravni konsenza, ki v njegovi legitimacijski teoriji pomeni konec znanstvene diskusije, zadeva insistiranja na tradiciji modernega projekta.

Lytard pa mu odgovarja s konceptom **paralogije**, ki ne le preprečuje, da bi se diskusija končala s konsenzom, ampak tudi vzvratno napravi konsenz zgolj za moment v **neskončnem procesu neodločljivosti, vzpostavljanja mej za natančno kontrolo, nepopolnih informacij, fraktur znanja, katastrof in pragmatičnih paradoksov.** Postmoderna znanost namreč za Lyotarda ni več podrejena imperativu webrovske razumljene racionalnosti, pač pa postane **teorija lastne diskontinuitete.** S to kretnjo se Lyotard metodično distancira od možnosti, da bi vzpostavil komunikacijsko zvezo med etiko, estetiko in znanostjo, saj po razkroju **velikih zgodb** ni možna nikakršna sinteza, ki ne bi bila obenem tudi Sinteza. Ki ne bi bila totalizirajoča sinteza, parazitirajoča na razsvetljskem univerzalizmu.

* * * * *

Habermas skuša torej nasproti postmoderni znanosti lokalnih jezikovnih iger postaviti nasproti teoretski korpus univerzalističnih kriterijev, ki temeljijo v pojmu življenjskega sveta in prakse vsakdanjega življenja. Zato prehitro izpelje **unificirano** podobo razvoja umetnosti, morale in znanosti. Kajti obdobje, ko se začne relativno enoten razvoj znanosti v paradigmi naravoslovja, **še ni avtomatično** že tudi obdobje relativno enotnega razvoja umetnosti. Ravno nasprotno: kapitalski način produkcije je **poenotil** znanstvene standarde, istočasno pa **razcepil** umetnostno izkustvo.

Konec 18. stoletja namreč pride do razpada do takrat absolutno veljavnih religioznih pogledov na svet, do fragmentacije antropološkega izkustva, do sprememb v topografiji umetnostnega tržišča, ki z diktautom množičnega, tj. nižjega estetskega okusa potisne umetniško produkcijo v položaj, ko mora izbirati. Ali se **trivializira** in s tem pridobi družbeno moč vplivanja na življenjski svet, ali pa se avtonomizira in s tem odpre prosto pot za prvenstvo notranjega umetniškega bistva, prek katerega se bo umetnost kot posebno vrednostno področje kulture tudi **ezoterizirala**, kot je to opazil Peter Bürger v svoji znameniti **Die Theorie der Avantgarde** (1974).

Dejstvo je, da se je visoka meščanska umetnost s konca 18. in vsega 19. stoletja **avtonomizirala**, na ta način pa tudi uspešno kljubovala razsvetljskim zahtevam po spreminjanju življenja. Da se je ta umetnost odpovedala možnosti, da bi bila **magistra vitae**, nam argumentirano priča že recepcija književnosti, ki nam pokaže, da je bil sprejem književnih besedil z vidika vplivov na dinamiko vsakdanjega

življenja dovoljen izključno v območju trivialne ali popularne oblike književnosti. V meščanski družbi kapitalizma vlada namreč med pojmom umetnosti in uporabe neprekoračljivo protislovje, ki ima značaj nepomirljivega antagonizma. Protislovje, ki samo v sebi zastopa neprekoračljivo mejo umetnosti.

Zahteva preseganja, o kateri govori Habermas, se potemtakem izkaže za vzvratno, zanažajsko projekcijo tistega preseganja, ki ga je mogoče odkriti v zgodovinskih avantgardah z začetka 20. stoletja, znotraj katerih Habermas izpostavi zlasti nadrealizem. Za to zahtevo **preseganja** pa se je v vzvratnem ogledalu časa izkazalo, da nima karakteristike **zunajavtonomnega** družbenega interesa, ampak ima karakteristiko **znotrajavtonomne** umetniške vitalnosti.

Vendar zaradi tega še ne bi smeli spregledati, da je razumevanje umetnosti kot področja, ki ga obvladuje samoizražajoči se ustvarjalni akt s svojo avtoreferencialnostjo, rezultat **moderne paradigme**. Avtonomija samonanašajoče se umetnosti in njene notranje logike namreč v projektu moderne lahko dobi tako obliko, ker je šla umetnost pred tem skoz **heteronomne legitimizacije**. V predsokratski Grčiji je instanca avtoritete, ki ji podeljuje družbeno legitimnost, zaobjeta v formi mitologije. Srednjeveška krščanska umetnost je bila vseskozi zadolžena sholastičnemu disputu religije, provansalska dvorska umetnost pa temeljno odvisi od pobožanstvene avtoritete plemstva.

Šele s sekularizacijo umetnosti v osemnajstem stoletju, ko se izoblikuje področje javnosti, ki sprejema umetniška dela ne glede na zunanjo avtoriteto, se osamosvoji.

Zanimivo je, da Habermas govori o **zahtevi preseganja** kot o notranji konstituenti umetnosti šele v spisu o moderni kot nedokončanem projektu. V svojih zgodnejših delih, zlasti v **Strukturwandel der Öffentlichkeit** (1962) pride namreč do nekoliko drugačnih rezultatov: z analizo geneze romana v pismih je pokazal, da rojstva meščanske javnosti ni mogoče ločiti od kategorije **notranjosti**. Le-ta predstavlja prostor osebne izražanja emocij in čutnih senzacij ljubezni, izobrazbe in svobode kot poglavitnih vrednot meščanskega sveta, ki prav prek mehanizmov **notranjosti** lahko razvije svoj veliki komunikacijski potencial. Kategorija notranjosti pa ima v horizontu meščanstva univerzalni status: to pomeni, da se partikularne vrednote prikazujejo na način univerzalnosti. Da je to zgodovinsko dejstvo, nam pokaže tudi meščanska reakcija na poskuse, da bi te vrednote prekoračile mejo meščanstva kot družbenega razreda. Kar se je spočetka kazalo na ravni univerzalnosti, izstopi v razmerjih spremenjenih družbenih okoliščin (proletarizacija javnosti) kot to, kar v resnici je: partikularizem.

Ko smo zgoraj govorili o razvoju množičnega tržišča in transformacijah estetskega okusa kot o pogojih za **ezoterizacijo** umetnosti, smo

dihotomijo med »visoko« in »množično« umetnostjo že predpostavili. Dihotomija sama je namreč materialni učinek nemožnosti, v kateri se znajde meščansko insistiranje na univerzalizmu. Nemoč univerzalizma umetnosti je istočasno tudi njena kriza: iz krize meščanske umetnosti v prvi polovici 19. stoletja pa izhajata dve poti. Prva pot kaže v smer trivializacije, druga pa v smer ezoterizacije. Prva pot predpostavlja **heteronomijo množične umetnosti**, druga pa **avtonomijo visoke umetnosti**. Univerzalizem se v svoji sprevrnjeni obliki ohrani znotraj kulturne funkcije trivialnih umetnostnih žanrov, medtem ko mora visoka umetnost za ceno svoje avtonomije žrtvovati svoj pojem univerzalnosti, s to žrtvijo pa **notranjost** definitivno ostane zavezana meščanskemu dojetju razcepa med javno in zasebno sfero.

Odločilna vloga umetnosti 19. stoletja

Proces razcepa monolitne družbe je torej mogoče zaslediti tudi v umetnostnem registru: umetniška odpoved meščanskemu svetu objektivnega duha in znanstvene racionalnosti se namreč artikulira v terminih naraščajoče subjektivizacije pripovedovalca v romanu kot epopeji meščanskega sveta, če uporabimo Lukáseve legendarne besede. Pomen menjalne vrednosti v mehanizmih kapitalskega načina produkcije narašča, kolikor bolj se razrašča imperativ profita: perspektiva menjalne vrednosti si podredi tudi mnogo območij kulturnega življenja, na primer šolo, družino in prosti čas. Odgovor umetnosti poteka zato od Goethejevih vzgojnih romanov, v katerih imamo opravka s **spravo z dejanskostjo**, preko **zavrnitve te sprave** in pristanku na poziciji deziluzije v psihološkem realizmu Dostojevskega, pa do kvintisence modernizma kot prostora čiste subjektivnosti v romanu toka zavesti (Jvyce, Proust, Faulkner). Avtonomija umetnosti v kontekstu literarnega modernizma omogoči pisateljem prekinitev z idejo zaključenega teksta, izpostavitve subjektivizacije pripovedi, razvoj samonanašajočih se »znotrajtekstualnih« izjav, razkol s kronologijo pripovednega časa, prehod od kvantitete h kvaliteti in prednost stilske forme pred vsebinsko intenco (Theodor Adorno: **Ästhetische Theorie**, 1970).

Ob tem pa ne smemo zanemariti dejstva — in v opozarjanju nanj je Habermasova velika zasluga — moderne epohe, ki se z diferenciacijo tudi **demokratizira**. Sele demokratizacija javnosti in sprostitve zasebnosti izpod pritiska zunanjih, heteronomnih avtoritet proizvede družbene pogoje avtonomne umetnosti. Javnost in zasebnost sta dva vidika posebnosti, s katero se moderni projekt vzpostavi kot projekt demokracije. Projekt družbe, v kateri je možna tem večja avtonomija umetnosti, čim večja je družbena moč demokratičnih razlik, razlik med vrednostnimi področji.

Habermas ima seveda še kako prav, ko se sklicuje na **zahtevo presejanja**, ki je konstitutivno notranja moderni umetnosti. Vendar je

treba narediti nek popravek. Kajti konstitutivnost **zahteve preseganja** umetnosti v smeri življenjskega sveta ni konstitutivna za moderno umetnost **en bloc**, marveč za tisti specifični aspekt njenih ekscesoidnih poganjkov, ki se imenuje »zgodovinske avantgarde 20. stoletja«. Habermas namreč, tako kot pred njim že Adorno, uporablja kategorije modernizma in avantgarde v umetnosti na ravni sinonimov. Ta sinonimizacija radikalno razlikujočih se kategorij ga pripelje do tega, da ne zapopade nekega zgodovinsko utrjenega dejstva. Dejstva, da napad **avantgarde** na **esteticizem** konca 19. stoletja (simbolizem, neoromantika, dekadenca, umetnost fin de siècle) ni spopad med umetnostjo in družbo, marveč znotrajumetnostni spopad.

Vendar spopad, ki povzroči, da se razmerje med umetnostjo in družbo v moderni dobi izpostavi vprašanju po preseganju **statusa quo**. S tega vidika ima Habermas povsem prav, ko trdi, da ima esteticizem s konca 19. stoletja odločilni in ključni pomen za razumevanje **moderne projekta**. Res je namreč, da je bil umetniški modernizem sestavni del moderne družbene strukture. Kolikor pa je bil usmerjen proti avtoriteti tradicionalnega monolitnega principa (mitologija, religija, itd.), pa je neizbežno nujno moral ohraniti svoje lastno družbeno stojišče nedotaknjeno. Modernizem umetnosti namreč ni nikoli poskušal spodbiti statusa avtonomije, ki se ohranja in petrificira skoz samo gibanje **znotrajumetnostnih** preseganj: nobeno umetnostno preseganje namreč ni istovetno s preseganjem umetnosti same. Še več, nepresegljivost umetnosti same je **prvi pogoj** za produkcijo preseganj v umetnosti.

Zdi se, da se s tem umetnostni modernizem (v svoji esteticistični različici **fin de siècle** le najbolj opazno, ne pa izključno v njej) skuša braniti pred naraščajočo močjo kapitalskih zakonov profita, ki prirejajo tržišče in transformirajo estetski okus. Ali kakor pravi Walter Benjamin v svojih **Zgodovinsko-filozofskih tezah**: »Zgodovinsko artikulirati preteklost ne pomeni spoznati je takšno, kot je ‚v resnici‘ bila. To pomeni obvladati jo s spominom, kakršen zasiže v trenutku nevarnosti.«

Modernistiniči umetniki, na primer T. S. Eliot, James Joyce in Marcel Proust so izrecno poudarjali svojo nalogo ohranitve umetnosti v njeni vselejšnji razločenosti od vsakdanjega življenja, modernistična umetnost pa ima namen zadržati dostojanstvo visokih estetskih kriterijev pred navalom urbanizacije, tehnizacije, racionalizacije in industrializacije. Epohalni prag med življenjem in umetnostjo je zato postal cilj transgresistične politike avantgard.

Neuspeh avantgardističnih napadov na avtonomijo

Ta epohalni prag je namreč sama »institucija umetnosti«, kakor pravi Peter Bürger načelu ločenosti od vsakdanjega življenja, načelu samo-

zavedanja umetnosti kot umetnosti, tj. umetnosti kot ireduktibilne svobodne dejavnosti duha. Šele avantgardizem preizpraša to **slapo** moderno umetnosti, to pa v luči same življenjske prakse, od katere se moderna umetnost v principu distancira. Bürgerjeva poglavitna zasluga je, da se ni pustil zapeljati posplošitvam, ki bremenijo Habermasa in njegovo sinonimno razumevanje avantgard in modernizma. Glede na kriterij »institucije umetnosti« je namreč razvidno, da ostane konsistenten tudi **po** avantgardističnih zahtevah preseganja avtonomije in sestopu v življenjsko prakso, v integracijo umetnosti in življenja. Napad na integralno umetniško delo (**Gesamtkunstwerk**) ki ga je z **znotrajetnostnimi sredstvi** začel esteticizem **fin de siècle**, nadaljeval modernizem prve polovice 20. stoletja in ga razširil avantgardizem, se je z vstopom zgodovinskih avantgard v igro preseganja okrepil z **zunajumetnostnimi efekti**. Alternativa, ki jo izumi avantgardna zahteva po integraciji življenjskega in umetniškega sveta, je namreč artikulirana na način **Manifestationen**, performanceov, scenjskih nastopov in provokativnih happeningov.

V eseju **Nadrealizem** pa je možnost, da nadrealistični teksti ne bojo transcendirali umetnostne avtonomije, opazil že leta 1929 pronicljivi Benjaminov um. Opazil pa je tudi, da meščanskega občinstva v osnovi ni mogoče šokirati s škandalom, saj je njegova prepustna moč vselej večja od moči šoka. Večja zato, ker znotraj moderne ločitve med javnostjo in zasebnostjo teče nenehni metonimični proces premeščanja meje med njima, ne da bi bila meja sama kot statična razlika sploh fiksirana. Gibanje razlikovanja ima prednost pred razliko.

Način recepcije umetniškega dela spodkoplje torej tudi še tako radikalno šokantno akcijo, saj jo integrira v svojo simbolno ekonomijo.

Negacija ni več ustvarjalna

Revizija Bürgerjeve teorije, ki prispe do praga s tezo o avantgardah kot gibanjih deavtonomizacije umetnosti, se zdi na tej točki nujna. Kajti kategorična zahteva po preseganju avtonomije moderne umetnosti se je izkazala za nemogočo: kar je uspelo avantgardi, je zgolj preseganje modernizma. To pa pomeni, da vendarle ostaja znotraj referencialnega okvira moderne umetnosti. Avantgarda je deestetizirala modernizem, ni pa uspela deavtonomizirati moderne umetnosti same.

Zato se zdi smiselno upoštevati tisto revizijo, ki jo je predlagal Richard Wollin in se glasi: **deestetizirana avtonomna umetnost**. Ta kategorija očitno dovolj dobro povzema protislovno zahtevo preseganja in avtonomni status umetnosti istočasno: simultana negacija auratične afirmativnosti esteticizma in konsistenca moderne umetnosti je s tem ohranjena in povzdignjena na raven koncepta. Tipološka oblika de-

estetizirane avtonomne umetnosti noče sestopiti v življenjsko prakso (kot si to želi Habermas in napačno zamišlja Bürger) kot »stvar med stvarmi«, obenem pa se noče vdati zapeljevanju estetske harmonije in iluzije (simbolizem, neoromantika, dekadenca).

Umetniška dela tega tipa so navzlic svoji fragmentarnosti še vedno umetniška dela, čeprav na način »tesnobnega objekta« (Harold Rosenberg), ki zase ne ve ali je vrhunska stvaritev ustvarjalnega duha ali pa izrodek. Vendar tudi, če je izrodek, je še vedno porodek. Zato ima pravico do obstoja, ki z avantagrdno ni izginila, marveč se je proliferirala. Kategorija novega, s katero je Adorno še tako zanosno skušal zajeti modernistično estetsko vizijo in eksperiment, se je z zatonom avantgard rutinizirala v tradicijo. Proces de-definiranja umetnosti, kakor bi rekel Harold Rosenberg, se je lahko namreč začel šele takrat, ko so postala umetniška sredstva montaže, kolaža, subjektivizacije, ironije in avtorefleksije sestavni deli meščanskih institucij: univerze, množičnih medijev in tržišča.

* * * * *

Že v začetku sedemdesetih let je Octavio Paz, pesnik in literarni teoretik, v svojih predavanjih na Harvardski univerzi formuliral tezo, ki jo »spontano« prakticira postmodernistična umetnost: Negacija ni več ustvarjalna! S tem vpogledom v notranjo logiko **deestetizirane avtonomne umetnosti** je radikalizem transgresističnih avantgard dokončno izginil iz seznama pojmov, s katerimi danes operira teoretska analiza umetnosti. Res je, da so v Ameriki že konec šestdesetih let začeli govoriti o »zatonu novega«, vendar so se te trditve pojavljale večidel znotraj literarnih ved, ne pa na ravni socioloških teorij, ki bi zmogle izoblikovati tudi družbeno razsežnost tega »zatona novega« (Irwing Howe, Harry Levin). Značilno je — to dodajamo le kot opombo — insistiranje teh literarnih teoretikov pri izročilu modernizma samega, pri izročilu preseženih form.

»Zaton novega« pa je na filozofski ravni, ki je temeljnega pomena za sleherno znanstveno analizo, saj ji vselej predhaja, razvil Lyotard s svojo formulacijo o zatonu **velikih zgodb**. Kolikor se namreč pojem »zatona novega« nanaša le na znotrajumetnostna sredstva, pa pojem zatona **velikih zgodb** razširi to polje na problem kulture v celoti, na problem kulture onstran projekta moderne, projekta razsvetljenstva. Zaton novega je v perspektivi zatona **velikih zgodb** potemtakem opazovan z vidika postmoderne stanja.

Lyotardove trditve o vselejšnjem eshatološkem in s tem gospodstvenem karakterju razsvetljenskega logosa seveda ne omejujejo prostora diskusije, marveč ga sproščajo in odpirajo. Kajti če pripada koncept postmoderne kulture pač registru post-konceptov (zlasti značilni so koncepti post-strukturalizma, post-marksizma, post-empirizma, post-industrijske družbe), potem velja tudi, da gre v teh post-konceptih za

pojmovanje prehoda, za **transitum rerum**, kot pravi Tacit v svoji **Historia** obdobjem menjave vladarjev, se pravi, obdobjem nereda, kaosa, negotovosti in deziluzije. Če pa gre za pojmovanje prehoda, potem je sama razsvetljenska, tj. moderna paradigma postavljena pod vprašaj, kolikor pač predpostavlja racionalnostno smotrnost, ki se je doslej utelešala v spekulativno-emancipacijskih tendencah.

Koordinacija, ne podreditev

Nemara bi lahko osnovno linijo argumentacije pri Lyotardu povzeli z nekim paradoksalnim odnosom do Marxove 11. teze o Feuerbachu, zlasti še zato, ker postmoderna **épistème** tudi marksizem vključuje v red velikih zgodb. Filozofi so svet doslej samo razlagali ali spreminjali, gre pa zato, da se mu prilagodimo! Ekološka poanta te prilagoditve pa seveda ni vezana zgolj na vprašanja okolja, marveč tudi na svobodno dejavnost duha onstran teleologije moderne znanosti. Radikalna Lyotardova odpoved samemu pojmu znanosti kot obliki forsiranja matematično-analitične metode ima seveda korenine v Feyerabendovem napadu na empirizem oziroma poskusu, da bi ugledal politični in znanstveni diskurz v njuni kontinuiteti. Vendar Feyerabendovo kritiko empiristične filozofije znanosti poveže z Wittgensteinovo zamislijo jezikovnih iger, ki jih definira, (vendar definicija ni prava beseda, ker, če hočemo ostati zvesti samemu duhu Wittgensteinovih izvajanj, je tudi definicija sama v sebi strukturirana kot jezikovna igra) ali bolje, izreče na način treh observacij. Prva je v tem, da sleherna jezikovna igra podlega dogovoru med tistimi, ki jo prakticirajo, vendar s seboj ne nosi legitimizacijske funkcije. Se pravi, da jezikovna igra ni v ničemer zavezana svetu zunaj dogovora, ki ji omejuje njeno polje. Druga observacija je v tem, da mora za sleherno igro obstajati določena serija pravil, za katere velja, da njihova modifikacija, četudi infinitezimalno majhna, spremeni naravo igre same. Tretja observacija pa je v tem, da onstran nenehnega modificiranja pravil igre ni nobenega poslednjega smotra v jezikovni igri.

* * * * *

Na ta način skuša Lyotard konceptualizirati postmoderno **épistème** kot iskanje (ne konsenza, kot hoče Habermas, pač pa) tiste negotovosti, ki bo odnotraj spodkopala sleherni referencialni okvir gospodstva, značilnega za racionalnostno znanost matematično-analitičnega tipa. Zato ni nič čudnega, če je njegova vizija postmoderne znanosti odvisna od boja, konflikta, diskontinuitete in frakture.

Vendar Lyotard izhaja iz stališča, da je mogoče le na način nenehnega gibanja konfliktov in premeščanja faktur ohraniti epistemološko odprti prostor, ki ga ne bo zasedla hegemonistična tradicija znanosti.

Kolikor pa hegemonistična tradicija znanosti kot teleologije temelji v metafiziki platonizma, toliko se mora tudi Lyotard nasloniti in inspirirati pri nekem vselej-že zatajevanem toku grške filozofije: pri toku »tujcev« in »odpadnikov«, se pravi, pri stoikih, cinikih in sofistih. S tega vidika bi utegnili biti (in kot pričajo najnovejše razprave na mednarodni teoretsko-politični sceni tudi je) taka zasnova razmerja med pluralnostjo in unifikacijo že precej dobrodošlo gradivo za tista družbena gibanja, ki se zavzemajo za manjšine v registru spola, jezika in naroda, umetnosti in politike (homoseksualci, hispanoameričani v Združenih državah Amerike, gasarbeiterji, ekologi, mirovniki, itd.). Odmik od prevlade **velikih zgodb** pa opazuje Lyotard tudi v perspektivi njihovih fundamentalističnih legitimizacij, tj. utopij o **družbeni enotnosti, pomiritvi in univerzalni harmoniji**. Pronicljivo razkrije kurativne tendence teh fundamentalizmov, ki pa se legitimizirajo na ravni občega načela, »zdravljenje bolezni ima prednost pred ozdravitvijo«. Ali rečeno nekoliko drugače, s starim primerom Münsterskih anabaptistov, ki so na samem začetku razsvetljske dobe, dobe razsvetljskega projekta v letih 1533—1535 razumeli sami sebe kot odrešitelje grešnega sveta. V imenu namišljenega, iluzijskega stanja milosti so zaradi boljšega sveta, ki je imel priti, »zdravili« z nasiljem. Z nasiljem, ki naj bi odpravilo vsa nasilja sploh. Njihov revolucionarni zanos jim seveda ni dovolil uvideti, da so posledice »zdravljenja« bile hujše od bolezni same. Da ravno nasilje, ki odpravlja vsa nasilja, vzpostavi obči princip Nasilja. Optika **zadnjega smotra** se tako izkaže za optiko **prve redukcije**.

Eshatološka strategija Habermasovega konsenzualnega uma seveda prav zaradi participacije na **veliki zgodbi** univerzalne harmonije ne more prepoznati redukcije, ki je na delu v idealu totalne družbene propustnosti, komunikacije in transparence. Ne more prepoznati redukcije, s katero **svoboda vseh** ljudi vzame besedo **svobodi vsakega** človeka. S katero se dialektika posebnega in splošnega izteče v **homogeniko**.

Zgolj in samo onstran unifikacije pravice, resnice in svobode v filozofijo harmonije lahko vznikne vesolje diskurzov, ki so med seboj **koordinirani**, ne pa subordinirani; **razpršeni**, ne pa povezani v smotrnostni red; **prosto lebdeči**, ne pa integrirani v celoto; **avtonomni**, ne pa subsumirani pod gospostvo ene entitete; **fleksibilni**, ne pa rigidni; **posebni**, ne pa stisnjeni v kategorijo splošnega.

Postmodernizem kot modernizem brez inovacije

Lyotard (z njim pa vsaj Deleuze, Foucault in Derrida, če že ne Nietzsche) je seveda izpostavljen Habermasovi kritiki prav zaradi tega, ker noče več pristati na subordinacijo mnogoterih diskurzov. Habermas mu namreč zameri, ker je nadomestil Marxov model dialektike med re-

presijo in emancipacijo z modelom pluralizma moči in diskurznih formacij. Le-te se med seboj sekajo, križajo in penetrirajo, vendar jih ni mogoče opredeliti glede na enotni kriterij znanstvene veljavnosti, kar se je še dalo izvesti na ravni Marxove dialektike. Za Habermasa je problematična sama narava oziroma epistemološka struktura teh diskurzov, ki v sebi ne nosijo več direktne družbeno odrešiteljske misije, saj izhajajo iz poloma teh misij.

V Lyotardovi mnogoterosti in razpršenosti diskurzov zato ne more biti nikakršnega »mi«-odnosa. Ne obstaja namreč nikakršni revolucionarni plural več: vendar zato ne poznajo niti singularne oblike. Gre torej za brezosebni proces, ki pa prav zaradi tega ne more biti fiksiran z zunanjim socializacijskim interesom, saj je sodobna arheologija subjekta pokazala, da je sam ta pojem obremenjen s totalizacijsko tendenco.

Ker Lyotard opazuje problem subjekta z vidika post-strukturalizma, lahko vidi zgolj ideološko strdino partije, proletariata, oblasti, države, itd. kot subjekte zgodovine. Vendar mora postmoderna **épistème** priti naprej od post-strukturalizma, ki je v svojih eksplicitno estetskih študijah še vedno trdno zasidran v izročilu ultramodernizma kot umetniške smeri. Tudi Lyotardova teoretska misel je sama v sebi simptom stanja, ki ga skuša zajeti v pojem: če je filozofija res svoj čas, zajet v mislih, kakor pravi Hegel, potem Lyotardova filozofija zelo dobro zajema svoj, se pravi, naš čas. Kajti še vedno je razpeta med insistiranje na **ultramodernizmu v estetiki** in med prakso **postmodernega znanja** samega.

Ko na primer analizira delo Andya Warhola, zlasti njegove znamenite podobe jušnih konzerv, daje izrazito prednost procesu metamorfizacije, transformacije in pretakanja energije pred objektom, ki naj bi ga delo reprezentiralo. Zanj je tisto, kar šteje, pač sama izginjajoča, razpršena, razsrediščena umetniška intenca. (**Des dispositifs pulsionnels**, 1980) To seveda še ni vstop v topografijo postmodernistične estetike, ki se vrača k objektu in reprezentaciji, vendar obogatena z modernistično skušnjo. Najpomembnejša pridobitev postmodernistične estetike je namreč v tem, da črpa iz postmoderne kulture: noben akt ali diskurz nima načelnega primata, saj ne gre več za teleološko napredovanje k cilju, marveč za gibanje samo. Ali z drugimi besedami: **orientacija** postmoderne kulture se razlikuje od **organizacije** progressa v moderni kulturi. Na ravni estetike bi lahko to formulirali s pomočjo razlike med umetniškim delom kot **work in progress** kot znamenjem modernizma in **work in process** kot znamenjem postmodernizma.

Postmodernizem je namreč modernizem brez želje po pomiritvi in harmonizaciji različnih jezikovnih iger, fragmentov in tokov. Jasnosti linearnega napredovanja je postavljena nasproti jasnost labirinta. Vendar tudi pri tipologiji labirintov naletimo na modernistični tip, kot je pokazal Umberto Eco.

Minotavrov labirint iz grške mitologije ima namreč v središču živo bitje: ima belino, ki vabi k vstopu zato, ker vemo, da obstaja tudi izhod. Našla ga je Ariadna. Filozofija vhoda in izhoda namreč izhaja iz konvencije zasledovanja, v katerem so presenečenja le stopnje na potovanju, ki pa ima svoj konec. To namreč še ni neskončno potovanje, saj je tisto, kar je prazno, tam zato, da bo nekoč napolnjeno. Smisel se še ohranja, saj je prostor labirinta sicer ogromen, ni pa neskončen, saj še vedno obstaja telos središča.

Prostor brez atributov, središča in obrobja, brez slepih ulic in pravih poti, prostor v katerem se sleherna pot povezuje z ostalimi potmi in se razvejuje potencialno v vseh smereh, tak prostor pa ne ponuja več izolirane skrivnosti in središčnega **telosa**. Geometrično množenje prostorov, ki so vsi en prostor brez meja, zato ne pozna več drugega kot neskončno mnogoterost možnosti. Tak tip labirinta sta Deleuze in Guattari imenovala **rizome (Mille plateux, 1980)**. To bi bil postmodernistični tip labirinta, v katerem je vse možno. Zato ga imamo lahko tudi za odgovor na vprašanje, ki ga estetika modernizma ni postavila. Znotraj tako zastavljenega konteksta postmodernizma lahko **inovacijo** kot osnovno ustvarjalno taktiko zamenja le še **renovacija**. Kajti samo še renovacija lahko razpolaga z zgodovino, referencami, citati in auro: vendar te renovacije ne smemo razumeti kot nečesa, kar začinja **ab ovo**. Renovacija namreč ni spekulativno-zrcalni obrat inovacije, marveč je prelomljena oziroma posredovana skozi njo.

* * * * *

Na teh temeljih je tako mogoče razumeti tudi postmodernistično umetnost, ki mu ne gre več za estetsko učinkovanje šoka, marveč za **estetsko učinkovanje minus šok**, ki je pač postal zadeva predvidljivosti, rutine in udomačitve. Ohranitev mnogoterosti diskurzov in jezikovnih iger se namreč lahko artikulira najpoprej na ozadju definitivne avtonomije umetnosti. 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 preseganja je seveda postmodernistična umetnost popolnoma benignega značaja. Tripartitna delitev vrednostnih območij v kulturi se šele **zares** realizira v prostoru onstran razsvetljenjskega modela, ki zanjo vé, a jo podreja znanstveni racionalnosti. Kriterij veljavnosti v postmoderni epohi namreč ni več znanstvena matematično-analitična metoda, marveč samo področje kulture razvija svojo lastno notranjo logiko. Zato kritiki Lyotardovega doslednega vztrajanja pri avtonomiji in ireduktibilni naravi slehernega diskurza in jezikovne igre ne vidijo, da s tem, ko razglašajo vse oblike racionalnosti, ki ne zadoščajo znanstveni metodi, za preprosti iracionalizem, da s tem vselej že izvajajo homogenizacijo. Mišljenje, da je iracionalizem, kakor ga vidi ta vrsta kritikov (zlasti

iz krogov marksizma, ki še vedno ohranja dogmatizem **raisonnementa**), že avtomatično na razpolago politični desnici, je zato še vedno striktno razsvetljensko mišljenje. Ki pa spregleduje, da je že Ernst Bloch v tridesetih letih, takoj po avantgardistični eksploziji, opozarjal, da iracionalizma ne smemo preprosto odriniti kot manjvrednega. Operiranje s pojmovnimi binarizmi levo/desno, središče/rob, bistvo/videz, itd. namreč ni več na ravni postmoderne epohe, saj je plod moderne scientifikacije uma.

Šele v tej luči nam postane jasno, da postmodernistično umetniško zavzemanje za bleščeče in fantastično, imaginativno in arhetipsko, magično in simbolno ni nič drugega kot tiha polemika z umetnostnim cerebralizmom ultramodernizma, v katerem se je utelesila moderna prevlada racionalnosti nad vsemi področji kulturnega izraza (prevlada znanosti nad etiko in estetiko). Zgodovina seveda v tem specifičnem neksusu izgubi vzročno zvezo in se izmakne nadzoru logosa, **post-historie** kot ukinitve eshatološkega ustroja zgodovine zato preplavi nomadizem (Deleuze), ki se ne veže več na temeljne idejne konstituante modernega sveta. Sklep, da gre pri tem postmodernističnem slavljenju **osebnega odnosa do sveta, ekstatičnosti in užitka** za preprosti zrcalno-spekulativni obrat modernizma, pa bi bil prekratek: ne gre namreč za preprosto rehabilitacijo auratične razsežnosti umetnine, zaključene dramaturške strukture pripovedi, fascinacije s harmonijo, itd., marveč za nomadsko potovanje **skoz** zavržene objekte tradicije. Korak nazaj k preziranemu **Gesamtkunstwerku** je namreč obenem tudi korak naprej, ki je vselej že posredovan skoz izkušnjo zloma, ki ga je **Gesamtkunstwerk** doživel v modernizmu. Zato je postmodernizem odgovor na slepo ulico modernističnega vztrajanja pri negaciji: njegov povratak k staremu ni obnova nekega »vedno istega starega«, ampak je to — če naj tako rečemo — »novo staro«. To karakteristiko je moč detektirati zlasti na ravni samih postmodernističnih postopkov: gre za pastiche, obnavljanje in posnemanje starih vzorcev ekspresivnosti, za nekakšno imitacijsko in mimikrijsko tehniko, ki pomeni izgubo kritične, tj. modernistične zavesti do zgodovine, hkrati pa razkriva vznik **zgodovinske senzibilnosti**. Zgodovinska senzibilnost pomeni, da so znotraj postmodernističnega **rizoma** vse možnosti izraza **načelno enake**, da ne gre več za favoriziranje »najnaprednejšega umetniškega gradiva« (Adorno), glede na katerega bi bilo mogoče razbrati sam historični moment, znotraj katerega je to gradivo favorizirano. Postmodernizem uveljavlja namreč tisto specifično obliko pluralnosti umetniškega gradiva, v kateri je vse že vnaprej dano. Za modernizem je seveda značilno, da pozna vsaj umetniško formo kot rezultat osebnega umetniškega napa. V postmodernistični estetiki pa je tudi **forma sama dana vnaprej**, dana namreč v podobi **kánonov in zakonov zgradbe** umetniškega dela: zato bi bilo povsem zgrešeno misliti, da je svobodna razpoložljivost vsega gradiva pač arbitrarnega značaja.

Kajti le izpolnitev vnaprej danih kánonov (npr. sonet, tradicionalna struktura križa kot model za figuralno slikarstvo, konsistentni aristotelizem gledališke dramaturgije, itd.) omogoča uporabo tehnik imitacije in pastichea. Ze Valery je namreč vedel, da popolna in svobodna razpoložljivost z materialom, ki je ne omejujejo nikakršne serije pravil za izdelavo, konča večinoma v umetniškem neuspehu.

Šok avantgard se je namreč lahko artikuliral le na podlagi arbitrarnega kolažiranja, naključne logike montaže in spontane avtomatične pisave, to se pravi, le na podlagi preboja slehernih formalnih in formacijskih kánonov.

Obnova klasicističnih, manierističnih in baročnih umetniških form poetakem drži mesto vdora **renovacije** kot temeljnega postmodernističnega sredstva, ki vase vključuje tudi tehnike imitacije in pastichea, mimikrije in zgodbe. **Renovacije**, ki je urejevalni princip obstoječih razpoložljivih gradiv in istočasno indeks kritične nemoči.

Modernistična umetniška praksa, ki je z radikalno zahtevo avantgardističnega preseganja izkusila problematični status estetske avtonomije, hkrati pa tudi nemoč, da bi to avtonomijo spodkopala, se v postmodernizmu vrača kot definitivno avtonomna kulturna sfera. Obdobja gigantomahij je s postmodernizmom zanesljivo konec.

PATOLOGIJA VSAKDANJEGA ŽIVLJENJA

Janez Janša

Mirovno gibanje in oboroženo ljudstvo

Pod pojmom »mirovno gibanje« v tem sestavku mislim na vrsto bolj ali manj organiziranih mirovnihih iniciativ, ki so se v zadnjem času pojavile v Jugoslaviji in predvsem v Sloveniji. Strinjam se s tistimi, ki trdijo, da pravega množičnega mirovnega gibanja pri nas ni. Odveč je razlagati, zakaj je tako, saj je bilo o tem pri nas že precej napisanega. V nadaljevanju bom skušal pojasniti odnos med teoretičnimi izhodišči, ki vplivajo na oblikovanje našega vojaškega koncepta in širših vojaških odločitev sploh, ter podlago, na kateri se pri nas pojavljajo mirovne iniciative od spodaj.

Za razumevanje odnosa, predvsem pa teoretičnih relacij med marksistično zamislijo oboroženega ljudstva in mirovnim gibanjem je treba najprej bolj natančno pogledati, kaj oboroženo ljudstvo sploh je, kajti tisto, kar lahko o njem preberemo v naših šolskih učbenikih, je bolj opis vsega, kar bi Marx, Engels in Lenin morali definirati pod tem pojmom, da bi lahko dobro služil naši teoretski eksploataciji za sedanje potrebe.

Marksistična zamisel o oboroženem ljudstvu je nastajala v razmerah 19. stoletja, ko so demokratične meščanske revolucije dajale ton družbenim spremembam. Vzorce in gradivo za oboroženo ljudstvo so marksisti jemali iz antične zgodovine, izkušenj Švicarske milice, vojaško-teoretske zapuščine Carla von Clausewitza in nekaterih drugih vojaških strokovnjakov tistega časa, kasneje pa predvsem iz izkušenj Pariške komune.

Za večino teoretske zapuščine klasikov v zvezi s to zamislijo lahko ugotovimo, da se ukvarja predvsem s fazo prevrata, revolucije, katere pogoj naj bi bila oborožitev ljudstva in razbitje starega državnega aparata s klasično armado na čelu. Zamisel se je izoblikovala v obdobju, ko je institucija, ki naj bi jo oboroženo ljudstvo nadomestilo (tj. obvezniško armado), šele dobivala jasno mesto in vlogo v najbolj razvitih državah. Splošna vojaška obveznost v današnjem pomenu je namreč pridobitev Francoske revolucije. Prvi poskus realizacije »oboroženega ljudstva« predstavljata Pariška komuna, za katero sta se Marx in Engels strinjala, da predstavlja »končno najdeno obliko oboroženega ljudstva«. Kako je bilo s Pariško komuno, je splošno znano. Poskus se ni obnesel niti v boljševiški oktobrski revoluciji, kajti v njej zmage ni izbojevalo »oboroženo ljudstvo«, temveč Rdeča armada, ki je bila samo kratek čas res prostovoljska, nato pa obvezniška. Tudi po zmagi v državljanski vojni v Rdeči armadi ni smelo sodelovati »celotno ljudstvo«, temveč je vojaška obveznost veljala za delavski in deloma kmečki sloj. Torej tudi z vidika sodelovanja, kvantitete to ni bilo oboroženo ljudstvo, ampak »oboroženi razred«.

Prav polemike in spopadi okrog strukture in funkcij Rdeče armade po končani državljanski vojni v Rusiji v začetku 20. let potrjujejo tezo, da se marksistična teorija ni poglobljeno ukvarjala z vprašanji organiziranja oborožene sile po dobljeni državljanski vojni. Znan je citat vojnega komisarja Trockega, ki je tožil, da je izgradnja sovjetov najtežja prav na vojaškem področju. Pred oktobrsko revolucijo je bila velikanska večina marksistov prepričana, da je možna samo svetovna revolucija oziroma revolucija v industrijsko najbolj razvitih deželah. Ker bi bili v tem primeru povsod na oblasti komunisti, proletariat, z istimi nazori in cilji, se vprašanje zunanje nevarnosti in s tem potrebe po večji oboroženi sili sploh ne bi postavljalo. Nekaj oboroženih miličnih odredov bi bilo potrebnih le za zatiranje že poraženega notranjega sovražnika, za obrambo pred kontrarevolucijo. Razredni sovražnik ne bi mogel služiti v teh oboroženih formacijah. Pravo »oboroženo ljudstvo« bi lahko torej nastalo šele takrat, ko ne bi bilo niti zunanje nevarnosti niti enega samega pripadnika nasprotnega, izkoriščevalskega razreda. Takrat to oboroženo ljudstvo seveda ne bi bilo nikomur več potrebno, ker ne bi bilo več razredov, niti konfliktov, ki jih razredna razdeljenost pogojuje, in nikakršne potrebe po oboroženi sili sploh.

Ker marksizem izhaja iz predpostavke, da samo materialni, stvarni položaj človeka določa njegovo zavest, bi seveda z odpravo izkoriščanja, razredov in sploh vseh pogojev, ki so potrebni za oboroženi konflikt, odmrlo tudi vse **nehumano** v človeku, ki ga od **znotraj** sili k agresivnim dejanjem. Oboroženo ljudstvo bi se lahko razorožilo. Cilj koncepta oboroženega ljudstva je torej neoboroženo ljudstvo. Do njega

pa lahko vodita dve poti, ki jih poenostavljeno lahko prikažemo na naslednji način:

1. Prva pot v pogojih preseganja razrednih odnosov v družbi prehodnega obdobja ter širjenja socializma kot svetovnega procesa predpostavlja čedalje širše oboroževanje (**vse več ljudi s puškami**) do trenutka, ko v družbi ne bi bilo nikogar več, ki mu ne bi zaupali orožja in bi bilo lahko celotno ljudstvo oboroženo.

2. Druga pot predpostavlja v istih pogojih čedalje manjše število ljudi, ki bi bili oboroženi, dokler ne bi zadnji občan odložil puške.

Seveda gledano striktno z izhodišč marksistične teorije, se po zmagi socialistične revolucije kot **cilj** reševanja vojaškega vprašanja proletariata kljub ti. zunanji nevarnosti ne bi smelo več deklarirati **OBOROŽENO** (čimveč ljudi s puškami), temveč nasprotno **NEOBOROŽENO** (čimmanj ljudi s puškami) ljudstvo. Oboroženo ljudstvo je smiseln cilj vojaškega načina organiziranja revolucionarnega proletariata do zmage v državljanski vojni, potem pa bi morala njegova funkcija odmirati.

Kljub temu pa ne gre zanikati, da teoretično obe poti lahko vodita k **istemu cilju**, in če pod gornje ugotovitve potegnemo črto, potem vidimo, da so pogoji, ki bi v popolnosti omogočili tako oboroženo kot neoboroženo varianto, **povsem enaki**. Ti pogoji bi morali zagotoviti razmere, v katerih bi vsi enako mislili. Vzpostaviti bi morali stanje absolutne svobode ali pa stanje, v katerem ni več meje med svobodo in suženjstvom. V obeh primerih gre najbrž za isto stvar. Tudi v Jugoslaviji sta se na marksistično zamisel o oboroženem ljudstvu v socializmu do danes izoblikovala predvsem dva pogleda (znotraj marksizma), ki v veliki meri ustrezata zgoraj opisani shemi.

Prvi, uradni, smatra vse, kar se pri nas dogaja in kar obstaja v zvezi z vojaštvom oziroma SLO in DS sploh, za uresničevanje marksistične zamisli o oboroženem ljudstvu. Ker ta zamisel ni bila nikoli bolj jasno definirana, poljubno izpeljevanje različnih rešitev iz nje niti ne predstavlja velikega problema. Uradno rečeno, to oboroženo ljudstvo ne služi toliko za zatiranje notranjega, temveč predvsem zunanjega sovražnika. Ker pa z njim branimo socialistično družbeno ureditev, daje to dejstvo naši obrambni doktrini tudi razredni značaj. Okostje oboroženega ljudstva je stalna armada. Vsi deli sistema SLO in DS imajo enako razredno naravo. Čimveč ljudi je treba vključiti v oborožene in neoborožene formacije, s tem naj bi obrambni sistem podružbili oziroma ga naredili za »oboroženoljudskega«.

Drugi pogled na oboroženo ljudstvo je bil prisoten v vrstah KPJ med obema vojnama in je tudi pozneje pustil dovolj globoke korenine. Med NOB je bil v zadnji fazi vojne označen kot »partizansčina« v negativnem smislu, kajti predstavljal je oviro za koncentracijo in centralizacijo oboroženih sil v pripravljajoči se JA. Po vojni je prišel do izraza v šestdesetih letih v kritiki s strani nove levice, nastopih nekaterih generalov JLA, deloma pa se je celo realiziral v praksi

prek formiranja druge komponente oboroženih sil, Teritorialne obrambe. Ta pogled izhaja iz osnovne predpostavke večine klasikov, da stalna vojska, organizirana kot obvezniška, regularna, centralizirana armada nujno proizvaja nesamoupravne, birokratske družbene odnose. Zato njen obstoj ni v skladu z načeli socialistične organizacije družbenega življenja. Socializmu lastna je milična organizacija oborožene sile, ki jo pri nas predstavljajo TO in druge decentralizirane oblike in načini reševanja vojaškega vprašanja. Oboroženega ljudstva ne gre razumeti dobesečno, temveč v tem smislu, da vedno več ljudi dejansko odloča o vojaških vprašanjih. Kljub dejstvu, da takšna razmišljanja mnogo bolj kot uradna slonijo na izvirnih ugotovitvah Marxa, Engelsa in tudi Lenina, so bila vseskozi ostro napadana. Njihovi glavni kritiki so bili in so še predvsem predstavniki JLA, aktivni oficirji na visokih položajih, kar je razumljivo, saj jim ta pogled jemlje profesionalno in zgodovinsko perspektivo. Glede na predhodno shemo bi lahko rekli, da je prvi pogled marksistični koncept oboroženega, drugi pa koncept neoboroženega ljudstva.

Teoretično gledano obe varianti marksističnega oboroženega ljudstva, ki se razhajata glede poti k istemu cilju, ne predvidevata mesta za civilno družbo, razen če pod tem pojmom ne razumemo tistega družbenega prostora, ki naj bi ga za sabo puščala odmirajoča država. Uradna varianta smatra vse, kar danes štejem z civilno družbo, posebej pa še družbena gibanja in znotraj njih še posebej mirovno gibanje, za nepotrebno, pacifistično, sabotažno »organizacijo«, ki slabi moč socialistične države in je zato lahko samo kontrarevolucionarna. Prizadevanja znotraj družbenih gibanj so ji nerazumljiva. Ekološke zahteve so zanjo težnje po zunajsistemskih rešitvah. Ugovora vesti ne priznava, ker smatra vojaško obveznost ne samo za dolžnost, temveč tudi za čast, in nenormalno je, da bi imel nekdo lahko probleme s svojo vestjo, ko pa vendar opravlja častno dejanje obrambe socializma. Stvari so postavljene na razredno-ideološki nivo, ki priznava samo belo ali črno barvo.

V zadnjem času je preverjanje tega odnosa po zaslugi prizadevanj za priznanje ugovora vesti v Jugoslaviji še posebej aktualno. Gledano »marksistično«, se problem ugovora vesti v socialistični družbi sploh ne bi smel pojaviti. Kolikor se sem in tja prikažejo posamezni primerki oporečnikov, so lahko le rezultat preostankov starega, že preživetega. Prav zaradi tega naši uradniki danes tako odločno poudarjajo, da za ugovor vesti pridejo v poštev samo verski razlogi, in še to kot izjema. Takoj ko problem ugovora vesti spustimo z ideološkega na praktični nivo, pa se pokaže v povsem drugačni luči. Problem namreč obstaja v vsej svoji razsežnosti tudi v socializmu, čeprav ga ideološko gledano ne bi smelo biti. Njegovo zanikanje, skrivanje, nereševanje ter grobo sankcioniranje povzroča prav armadi oziroma nosilcu prve variante oboroženega ljudstva največ problemov. Samomori oporečnikov zaradi duševnih stisk, slab vpliv na ostali del vo-

jaškega kolektiva, stroški s sojenji in zapori, težave zaradi mednarodne javnosti, pritisk domače javnosti itd. so argumenti, ki pričajo, da bi bila dopuščena možnost civilne službe praktično gledano tudi za armado pozitivna rešitev. **Ideološka ovira pa seveda ostaja.**

Odnos zagovornikov uradne variante oboroženega ljudstva do mirovnega gibanja kot oblike življenja civilne družbe pri nas je skoraj enak odnosom vojaških struktur do njihovih nacionalnih mirovnih gibanj tako na vzhodu kot na zahodu. Najbolj smešno je, da mirovna gibanja povsod napadajo z iste pozicije, to je s pozicije realističnih zagovornikov miru. Njihovo stališče se opira na bedast rimski pregovor, ki pravi, da se pripravljaj na vojno, če hočeš mir. Mirovno gibanje je torej v bistvu proti miru, ker je proti pripravam na vojno. Absurdnost tega stališča presega samo še absurdnost vojne same.

Druga, izvirnejša, ali kot je večkrat slišati od oblasti, ultralevičarska varianta marksističnega oboroženega ljudstva, smatra civilno družbo, mirovno gibanje in vse, kar je s tem v zvezi, za nepotrebno, kajti milični način organiziranja oborožene sile in vpliv večine na reševanje vojaških vprašanj praktično izključujeta možnost, da bi država nastopila kot agresor. Če se torej leвица bori za odpravo stalnih armad, se s tem bori tudi za mir. Ta varianta dopušča mirovno gibanje le pod pogojem, če prej našteto ni prisotno v praksi (oz. če je pravilen soc. razvoj zašel na stranpota), in še to kot orodje, kot pritisk za spremembo te prakse. Gleda na mirovno gibanje kot na politično organiziranje za spremembo koncepta reševanja vojaških vprašanj. Prizadevanjem za priznavanje ugovora vesti je bolj naklonjena. Ker se vojaški rok opravlja v armadi, je zahteva po civilni službi s tega stališča gledano prvi korak, ki bo omejil vseobsegajočo pristojnost armade nad moškim delom populacije. Teoretično naj bi bila civilna služba vse manj (in ne vse bolj) razširjena oziroma potrebna, ker naj bi se odnosi v oboroženih silah demokratizirali do te mere, da ljudem ne bo težko zamenjati civilnega okolja z vojaškim. To stališče sicer rešuje (teoretično seveda) problem odnosov v oboroženih silah posamezne države, zanemarja pa problem vojne in miru. Spet je kot aktualen in dnevni cilj postavljeno vedno večje število vojakov, kar ne more biti pot k trajnemu miru. Ob tem se je treba spomniti nekaterih socialistov (npr. Rose Luxemburg), ki so kljub zavzemanju za oboroženo ljudstvo (v kapitalističnem sistemu) videli tudi dlje. V njihovih programih je bilo zajeto tudi nasprotovanje vojaški vzgoji v šolah, posebnemu statusu oficirjev, vojaškimi sodiščem itd.

Upošteva vse povedano je jasno, da nobena od variant marksistične zamisli o oboroženem ljudstvu, ki se pojavljajo pri nas, ne nudi teoretske opore mirovnemu gibanju.

Splošna nevarnost jedrske katastrofe pa je v današnjem svetu že do neke mere izčistila temeljno dilemo vojne in miru. Danes mora vsaka oblast oziroma njeni nosilci, če nočejo v skrajni varianti pristati tudi na svoje lastno uničenje, v nekem smislu preseči ideološke attribute,

ki jo vzpostavljajo. Politična oblast težko pristane npr. na pravico do priznavanja ugovora vesti, saj se konec koncev legitimira tudi z vojno in oboroženo silo. Vse nacionalne zgodovine vsebujejo vojno in vsaj majčkeno vojaško zmago, pa če je časovno še tako oddaljena. Marsikatera politična stranka oblasti ni dobila na volitvah, temveč v vojni. Spominjanje na vojno, praznovanje obletnic, častne čete ob sprejemu tujih državnikov, parade, priprave na vojno in podobno služijo oblasti za potrjevanje svojega izvora, zato je vojna (predvsem kot možnost) za vsako politično oblast nujna ne samo za discipliniranje državljanov preko takšnih in drugačnih inštrumentov (najučinkovitejši je splošna vojaška obveznost), temveč tudi za dokazovanje lastne potrebnosti. Priznavanje pravice do ugovora vesti in mirovnih iniciativ od spodaj sploh je torej poleg rezultata demokratičnih načinov odločanja v političnem sistemu tudi izraz prosvetljenosti oblasti, ki vsaj dopušča možnost, da je trajni mir in varnost možno doseči tudi tako, da se zmanjšuje število vojaštva, da otrok in mladine v šoli ne učimo sovražiti in ubijati, da se armada ne prikazuje kot splošno dobro, temveč kot nujno zlo, kar objektivno je, itd.

Če je oboroženo ljudstvo vojaški koncept, potem je mirovni koncept civilno ljudstvo, času primeren rezultat pa je nekje v sredi. Na vprašanje, kaj bi bilo z nami, če bi se kar enostransko razorožili (česar, mimogrede, nihče ne zahteva) pa je najboljši odgovor drugo vprašanje: »Kakšne možnosti pa bi imel mir, če bi bili vsi oboroženi?« (To drugo pa je uradna zahteva.)

POSTMODERNI DOKUMENTI

John Barth

Literatura izpolnjenosti

Postmoderna literatura

Te besede še ni v naših standardnih slovarjih in enciklopedijah, toda vse od konca druge svetovne vojne, predvsem pa v Združenih državah v poznih šestdesetih in sedemdesetih letih, je beseda »postmodernizem« precej v obtoku, še posebej, kar zadeva našo sodobno literaturo. Na univerzah obstaja študij ameriškega postmodernističnega romana; najmanj ena četrtna revija je posvečena izključno obravnavi postmodernistične literature: tema vsakoletnega srečanja Nemškega društva za ameriške študije na Univerzi v Tübingenu je leta 1979 nosila naslov »Amerika v sedemdesetih letih«, s posebnim poudarkom na postmodernističnem pisanju. Trije domnevni predstavniki te smeri — William Gass, John Hawkes in jaz — smo bili celo povabljeni kot živi eksponati. Vsakoletno decembrsko srečanje Društva za moderni jezik, ki je bilo prav zdaj v San Franciscu, je imelo na programu simpozij »Subjekt v postmodernistični literaturi« — to pa je podtéma, ki predpostavlja, da je glavna tema že nekaj dognanega.

Zaradi vsega tega bi lahko kdo nedolžno domneval, da je ta stvar, postmodernizem, z definiranimi značilnostmi, že močno razširjen po naši deželi. Tako sem si tudi sam predstavljal, ko sem se med pripravami na tübingensko konferenco odločil, pač glede na to, da me pogosto etiketirajo kot postmodernističnega pisatelja, da ugotovim, kaj postmodernizem pravzaprav je. Imel sem občutek **déjà vu**: o moji prvi objavljeni zgodbi, ki sem jo napisal še kot študent leta 1950 za četrtno univerzitetno revijo, je neki, že diplomirani študentski kritik zapisal: »Gospod Barth spreminja modernistično geslo: ‚Preprost bralec naj bo preklet‘, tako, da odstranja pridevnik.« Bi to, sem se spraševal, lahko bil postmodernizem?

Medtem ko nekateri pisatelji z mano vred, ki jih označujejo kot postmoderniste, jemljemo to etiketo resno, pa sem kmalu ugotovil, da je

osnovna dejavnost postmodernističnih kritikov (imenovanih tudi »metakritiki« in »parakritiki«), ki pišejo za postmodernistične časopise in govorijo na postmodernističnih simpozijih, da se pripravajo o tem, kaj postmodernizem je, oziroma, kaj bi moral biti in o tem, kdo naj bi v ta klub spadal — ali pa bil na silo vpisan — vse pač odvisno od kritikovega mnenja o tem fenomenu in o posameznem pisatelju.

Kdo so postmodernisti? Po mojem mnenju so, razen nas treh iz Tübingena, ameriški pisatelji, ki jih največkrat označujejo s tem pojmom, naslednji: Donald Bartheleme, Robert Coover, Stanley Elkin, Thomas Pynchon in Kurt Vonnegut Jr. Številni kritiki sem štejejo tudi Saula Bellowa in Normana Mailerja, kakorkoli sta ta pisatelja že različna. Drugi pa se ozirajo izven Združenih držav in omenjajo Samuela Becketta, Jorgeja Luisa Borgesa ter poznega Vladimirja Nabokova kot duhove, ki so spočeli »gibanje«; spet drugi vztrajajo, da je treba upoštevati imena, kot so: Raymond Quenau, »novi roman« Nathalie Serraute, Michela Butorja, Alain Robe-Grilleta, Roberta Pingeta, Clauda Simona in Clauda Mauriaca, pa celo novejši francoski pisatelji iz skupine **Tel Quel**, Anglež John Fowles ter argentinski emigrant Julio Cortázar. Nekateri trdijo, da so filmski režiserji, kot Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Jean-Luc Godard in Alain Resnais, postmodernisti. Jaz sam pa se ne bom pridružil nobenemu literarnemu klubu, v katerem ne bo kolumbijskega emigranta Gabriela Garcie Marqueza ter italijanskega napol-emigranta Itala Calvina, o katerih pa še več kasneje. Začetke »postmodernistične literarne estetike« so zasledili že pri velikih modernistih v prvi polovici dvajsetega stoletja, kot so: T. S. Eliot, William Faulkner, André Gide, James Joyce, Franz Kafka, Thomas Mann, Robert Musil, Ezra Pound, Marcel Proust, Gertrude Stein, Miguel de Unamuno, Virginia Woolf in pri **njihovih** predhodnikih iz devetnajstega stoletja, kot so: Alfred Jarry, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, Stephané Mallarmé in E. T. A. Hoffman, in še nazaj, vse do **Tristrama Shandyja** (1767) Laurena Sterna ter **Don Kihota** (1615) Miguela de Cervantesa.

Po drugi strani pa postane pri nekaterih razlagalcih razločevanje izredno prefinjeno. Profesor Jerome Klinkowitz iz Severne Iowe pozdravlja na primer Barthelma in Vonneguta kot eksemplarna »post-sodobnika« ameriških sedemdesetih let ter umešča Pynchona in mene v nekakšno obdajajočo temo šestdesetih let. Sam gledam na romane Johna Hawkesa bolj kot na primere dobrega modernizma kot pa postmodernizma (pa jih zaradi tega prav nič manj ne občudujem). Drugi morda obravnavajo večino Bellowa ter Mailerjeve **Gole in mrtve** kot razmeroma **predmodernistična** dela, skupaj z deli bolj dosledno tradicionalističnih ameriških pisateljev, kot so na primer: John Cheever, Wallace Stegner, William Styron ali John Updike (zadnjega Ihab Hassan imenuje modernist), ter z deli večine vodilnih britanskih piscev tega stoletja (v nasprotju z irskimi) in tistih sodobnih ameriških pisateljic, katerih poglobljena literarna skrb, najsi je to dobro ali slabo, je objav-

ljanje tega, čemur kritik Richard Locke pravi »poročila o novicah tega stoletja«. Celo med deli istega avtorja je pogosto mogoče najti razlike. Joyce Carol Oates piše križem — kražem po zemljevidu estetike. Prva romana, ki ju je objavil John Gardner, bi označil za izrazito modernistični deli; njegove novele brodiijo po postmodernizmu; njegova polemična proza je agresivno reakcionarna. Italo Calvino je po drugi strani začel kot italijanski neorealist (**Pot do gnezda pajkov**, 1947) in dozorel v izrazitega postmodernista (na primer **Kozmične šale**, 1965 in **Grad križajočih se usod**, 1969), ki se od časa do časa dvigne iz, spusti, ali pa samo preusmeri k modernizmu (kot na primer v **Nevidnih mestih**, 1972). Zdi se mi, da imajo moji lastni romani in novele modernistične in postmodernistične, včasih pa celo predmodernistične attribute.

Človeku se zares zdi, da je vse to že doživel. Nekateri med nami, ki objavljamo že od petdesetih let, imamo zanimivo izkušnjo, da so nas takrat hvalili ali obsojali kot eksistencialiste, v zgodnjih šestdesetih letih pa kot črne humoriste. Če bi se naše profesionalne kariere začele pred drugo svetovno vojno, bi nas brez dvoma hvalili ali obsojali kot moderniste skupaj z izbrano družbo zgoraj naštetih. Zdaj nas hvalijo ali obsojajo kot postmoderniste.

Vse lepo in prav, toda, kaj je postmodernizem? Če opustimo naštevaje lastnih imen in priznamo razlike med posameznimi deli kateregakoli avtorja, se moramo vprašati, če imajo pisatelji, ki jih najpogosteje imenujejo postmoderniste, kakšna skupna estetska načela ali postopke, ki bi bili tako pomembni, kot so razlike med njimi. Termin sam je, kot na primer tudi »postimpresionizem«, čuden in rahlo epigonski in ne sugerira toliko misli na neko vitalno ali celo zanimivo novo smer v stari umetnosti pripovedovanja, ampak prej nekaj antiklimaktičnega, ki le blede sledi gibanju, katerega naslednik je težko biti. Spomnimo se samo, kako je zgodnjega Joycea fascinirala beseda **gnomon** v svojem negativnem geometričnem pomenu: kot lik, ki ostane, ko odstranimo paralelogram iz podobnega, le večjega paralelograma, s katerim imata skupen kot.

Moj kolega, profesor Hugh Kenner, sicer ne uporablja termina postmodernizem, vendar pa zagotovo tako občuti v svoji študiji o ameriških modernističnih pisateljih (**Doma narejeni svet**, 1975): po poglavju o Williamu Faulknerju z naslovom »Poslednji romanopisec« odpravi Nabokova, Pynchona in Bartha z nekakšnim vzdihom. Pozni John Gardner gre celo dlje v svojem traktatu »**O moralni literaturi**«, ki je nekakšna vaja v klečeplazništvu in kjer brez razlike zmeče v isti koš moderniste in postmoderniste in nas vse pošlje k vragu s tisto nekritično gorečnostjo, ki je značilna za ljudi, ki so se v zadnjem času spreobrnili v desničarje. Irving Howe (**Propad novega**, 1970) in George P. Elliott (**Modernistične deviacije**, 1971) bi gotovo ploskala — profesor Howe mogoče manj navdušeno kot profesor Elliott. Profesor Gerald Graff s Severozahodne univerze v svojem spisu za **Tri** —

Quarterly iz leta 1975 zagovarja podobno stališče kot Kenner, kar je mogoče jasno razbrati iz naslovov dveh njegovih občudovanja vrednih esejev: »Mit o postmodernističnem preboju« (**Tri-Quarterly** 26) ter »Babbitt* nad prepadom« (**Tri-Quarterly** 33). Profesor Robert Alter z Berkeleyja je v isti reviji podnaslovil **svoj** esej o postmodernistični literaturi z »razmišljanja o posledicah modernizma«. Oba kritika v nadaljevanju izrazita svoje strokovne simpatije s tistim, kar mislita, da je postmodernistični program (podobno kot profesor Ihab Hassan z univerze Wisconsin-Milwaukee v svoji študiji **Raztelesenje Orfeja: postmoderni literaturi naproti**, 1971) in oba pravilno izhajata iz predpostavke, da je ta program z nekaterih vidikov podaljšek modernističnega programa, z drugih pa reakcija nanj. Termin **postmodernizem** jasno sugerira oboje; kakršna koli razprava o njem zato bodisi predpostavlja, da sam modernizem v tem trenutku tega sveta ne potrebuje nobenih definicij — gotovo vsakdo ve, kaj je modernizem! — ali pa mora poskusiti opredeliti, ali na novo opredeliti, to prevladujočo estetiko zahodne literature (ter glasbe, slikarstva, kiparstva, arhitekture in ostalega) prve polovice tega stoletja.

Profesor Alter krene po prvi poti: njegov prej omenjeni esej se začne z besedami: »V zadnjih dveh desetletjih, ko je plima modernizma upadla in so njegovi mojstri pomrli...« in nadaljuje brez nadaljnjih definicij s svojimi razmišljanji o oseki, ki je sledila. Po drugi strani pa napravi profesor Graff, pri tem, da si izposoja pri profesorju Howeju, hiter in uporaben pregled zakonitosti literarnega modernizma, potem pa začne šele razpravljati o zvrsti, ki se, z njegovimi besedami, »oddaljuje tako od realističnih, kot tudi od modernističnih zakonitosti«. Prav dobro je, da to stori, ker ni le **postmodernizem** tisti, za katerega primanjkuje definicij v naših standardnih referenčnih knjigah. Moj **Oxfordski angleški slovar** postavlja **modernizem** v leto 1737 (Jonathan Swift v pismu Alexandru Popeju) in **modernista** v leto 1588, toda noben termin nima tistega pomena, na katerega mislimo tu. Moj **Slovar ameriške dediščine** (1973) podaja kot svojo četrto in zadnjo definicijo **modernizma** »teorijo in prakso moderne umetnosti«, to pa je definicija, ki nas ne popelje kdove kako daleč v našo ameriško dediščino. Moja **Kolumbijska enciklopedija** (1975) razpravlja o modernizmu samo v teološkem smislu — kot o reinterpretaciji krščanske doktrine v luči sodobnih psiholoških in znanstvenih odkritij — temu pa sledi definicija gesla **el modernismo** španskega literarnega gibanja iz devetnajstega stoletja, ki je vplivalo na »Generacijo'98« in navdihnilo **ultraísmo**, čigar mladostni predstavnik je bil Jorge Luis Borges. Tudi moja **Bralčeva enciklopedija** (1950) in moj **Bralčev vodnik po literarnih pojmi** (1960) ne ponujata nikakršne definicije **modernizma**, kaj šele **postmodernizma**.

* izumitelj zlitine bakra, cinka in kositra (op. prev.)

Kot aktiven pisatelj, ki si je brusil svoje literarne zobe ob Eliotu, Joyceu, Kafki in drugih velikih modernistih in katerega trenutno označujejo kot postmodernista, ki pa ima nekakšno, brez dvoma naivno mnenje o tem, kaj naj bi ta termin pomenil, če je to pisanje o nečem zelo dobrem na zelo dober način, sem hvaležen profesorju Graffu in njemu podobnim za to, da ne pojmujejo svojih kategorij kot nečesa samoopredeljujočega. Eno je, če primerjamo odlomek iz Verdija ali Tennysona ali Tolstoja z odlomkom iz Stravinskega ali Eliota ali Joycea in spoznamo, da je ostalo devetnajsto stoletje daleč za nami:

Vse srečne družine so si podobne; vsaka nesrečna družina je nesrečna na svoj način. (Lev Tolstoj: **Ana Karenina**)

tok reke nas mimo Evinega in Adamovega od ovinka obale do zavoja zaliva privede s commodius vicus ponovnega kroženja nazaj k Howth Castle in Environs. (James Joyce: **Finneganovo bedenje**)

Popolnoma druga stvar pa je, če hočemo označiti razlike med tema slavnima uvodnima stavkoma, podrobno opredeliti estetska načela — predmodernistična in modernistična — iz katerih vsak od njiju izhaja, potem pa preiti k velikemu postmodernističnemu uvodnemu stavku in pokazati, v čem se njegova estetika razlikuje od estetike njegovih staršev in starih staršev, če lahko tako rečem:

Mnogo let zatem, ko je čakal, da ga ustrelje, se je polkovnik Aureliano Buendía spomnil tistega daljnega popoldneva, ko ga je oče popeljal gledat led. (Gabriel García Márquez: **Sto let samote**, prev. Alenka Bole-Vrabec)

Profesor Graff ne ravna tako, čeprav bi nedvomno lahko, če bi bil prisiljen. Sam si bom izposodil njegov uporabni seznam značilnosti modernistične literature, dodal nekaj točk, povzel kot tipične njegove in Alterjeve oznake postmodernistične literature, ki se med seboj razlikujejo, potem se z njimi z dolžnim spoštovanjem v nekaterih podrobnostih ne bom strinjal in nato bom obmolnil, razen kot pripovednik.

Temeljni motiv modernizma je bila, kot zatrjuje Graff, kritika meščanske družbe devetnajstega stoletja in njenih nazorov. Njegova umetniška strategija je bila samozavedajoče se sprevrčanje konvencij meščanskega realizma s takimi taktikami in postopki, kot sta nadomeščanje »realistične« metode z »mitično« in »manipulacija z zavestnimi vzporednicami med sodobnostjo in antičnostjo« (Graff tu citira Eliotov komentar Joyceovega **Uliksa**); sem spadajo tudi radikalno razbitje linearne toka pripovedi, frustracija konvencionalnih pričakovanj, ki zadevajo enotnost in koherentnost zgodbe in značajev ter s tem vzročno-posledični »razvoj«, ustvarjanje ironičnih in dvoumnih povezav, ki naj bi postavile pod vprašaj moralni in filozofski »pomen« literarnega dejanja, privzemanje tona epistemološke samoironije, naperjene proti naivnim pretenzijam meščanskega racionalizma, nasprot-

je med notranjim zavedanjem in racionalnim, javnim, objektivnim diskurzom ter nagnjenje k subjektivni deformiranosti, ki naj bi opozarjala na izginevanje objektivnega družbenega sveta buržoazije devetnajstega stoletja.

Ta seznam se mi zdi razumen, četudi izgleda iz naše zgodovinske perspektive nekam depresiven.

Dodal bi mu vztrajanje modernistov, ki so si ga izposodili od svojih romantičnih predhodnikov, pri posebni, ponavadi odtujeni vlogi umetnika v družbi ali izven nje: Joyceov svečeniški, samoizobčeni umetnik-heroj; Mannov umetnik kot šarlatan ali slepar; Kafkin umetnik kot človek brez teka ali kot žuželka. Dodal bi, kar je nedvomno implicitno v Graffovem seznamu, tudi modernistično poudarjanje območja pred jezikom ter tehniko, ki je v nasprotju z enostavno tradicionalno »vsebinsko«. Spomnimo se Mannove opazke (Tonino Kröger, 1903): »... tisto, o čemer umetnik govori, ni nikdar najvažnejše«; opazka nas spomni Gustava Flauberta, ki je v pismu Luisi Colet leta 1852 zapisal: »... to, kar bi rad napravil, ... je, da bi napisal knjigo o ničemer...«, kar napoveduje **obiter dictum** Alaina Robe-Grilleta iz leta 1957: »... pravi pisatelj nima povedati ničesar... Obvlada le način govorenja.« Roland Barthes povzame to izgubo nedolžnosti in običajne vsebine v modernistični literaturi v **Pisanju na ničelni stopnji** (1953): »... vsa literatura od Flauberta do današnjih dni je postala problematika jezika.«

To je torej francoska hiperbola: dovolj je reči, da glavna preokupacija modernistov ni le problematika jezika, ampak literature kot medija. Profesor Alter, profesor Hassan in drugi smatrajo, da **postmodernistična** literatura preprosto le poudarja »delujoče« samozavedanje in samorefleksivnost modernizma v duhu subverzivnosti in anarhije v kulturi. Smatrajo, da postmodernistični pisatelji, različno uspešno pač, ustvarjajo literaturo, ki vse več govori o sami sebi in o svojih procesih, vse manj pa o objektivni resničnosti ter o življenju na svetu. Tudi Graff meni, da postmodernistična literatura žene protiracionalistični, protirealistični ter protimeščanski program modernistov do njegovih logičnih in vprašljivih skrajnih meja, pri čemer pa nima niti močnega nasprotnika (meščanstvo si je dandanašnji prisvojilo vse pasti in zanke modernizma in spremenilo njegova izzivalna načela v množično medijski kič), niti ni dovolj trdno zasidrana v vsakdanjem realizmu, proti kateremu nastopa. Graff v svojem resnem napadu izvzema le del postmodernistične satire, predvsem literaturo Donalda Barthelma, Saula Bellowa in Stanleya Elkina, ki ji uspeva črpati vitalnost iz iste kičaste družbe, proti kateri je naperjena.

Reči moram, da se mi vse to zdi zelo prepričljivo — dokler podrobneje ne preučim, s čim se pravzaprav tako zelo strinjam.

Kolikor so kritiške kategorije bolj ali manj nezanesljive, toliko manj ali bolj uporabne so — to je nedvomno res.

Verjamem, da se je nadarjen pisatelj, tako kakor odličen učitelj, ki bo dobro učil, ne glede na to, za katero pedagoško teorijo že boleha, sposoben dvigniti nad tisto, kar sam smatra za svoja estetska načela, če pustimo ob strani, kaj na bi po mnenju **drugih** bila njegova estetika načela. Zares verjamem, da je resnično dober primerek, v kakršni koli estetski maniri že piše, sposoben potegniti ideologijo za sabo tako, kot če prekoceanka sledi galebom. Konkretni umetniki in konkretni teksti so le redko kaj drugega kot bolj ali manj modernistični, postmodernistični, formalistični, simbolistični, realistični, nadrealistični, politično angažirani, estetsko »čisti«, »eksperimentalni«, regionalistični, internacionalistični, ali kar že hočete. Posamezno delo ima vedno prednost pred konteksti in kategorijami. Po drugi strani pa umetnost živi v človeškem času in človeški zgodovini, zato so splošne spremembe načinov, materialov in zanimanj, tudi kadar niso povezane s spremembami v tehnologiji, brez dvoma prav tako pomembne, kot so pomembne spremembe splošnih odnosov v kulturi, ki jih umetnost lahko hrati navdihuje in reflektira. Nekatere so bolj ali manj trendovske in površne, druge so morebiti znamenje bolj ali manj resnih slabosti, tretje pa spet zdravi popravki le-teh ali pa odpor proti njim. Ker razen s pomočjo estetskih kategorij ne moremo brez težav razpravljati o tem, kakšne so aspiracije umetnikov ter njihovi končni rezultati, se moramo v nadaljevanju poglobiti v ta, na videz mnogim skupni impulz, ki se imenuje postmodernizem.

Če postmodernistično pisanje nima še drugih in širših možnosti, kot so tiste, ki so jih nanizali na primer profesorji Alter, Graff in Hassan, potem gre po mojem mnenju res le za neke vrste brezkrvno, tretjerazredno dekadenco, ki razen manjšega simptomatičnega zanimanja ni vredna ničesar. Ne manjka tekstov, ki ilustrirajo takšno mnenje o »postmodernističnem preboju«; to pa nas samo spomni, da izjava Paula Valeryja o neki prejšnji generaciji velja tudi za našo: »Številni se rogajo postavkam modernosti, ne da bi razumeli njihovo nujnost.« Po mojem mnenju pravi program postmodernizma ni niti zgolj podaljševanje modernističnega programa, kot je opisan zgoraj, niti zgolj intenziviranje določenih aspektov modernizma, niti nasprotje tega — splošno subvertiranje ali odklanjanje bodisi modernizma, ali pa tega, čemur pravim predmodernizem: »tradicionalnega« meščanskega realizma.

Pa se za trenutek vrnimo k seznamu točk, ki označujejo polje modernističnega pisanja: dveh zelo očitnih še nismo omenili, razen morda implicitno. Po eni strani so Joyce in drugi veliki modernisti postavili zelo visoka umetniška merila, nedvomno implicitna njihovi preokupiranosti s svojevrstnim umikom umetnika iz družbe. Po drugi strani pa imamo opraviti z njihovo znano precej težko dostopnostjo, ki jo pogojujejo njihova protilinearost, njihov odpor proti konvencionalni karakterizaciji in vzročno-posledični dramaturgiji, zmagoslavje zasebne, subjektivne izkušnje nad javno izkušnjo, njihovo nagnjenje do

»metaforičnih« sredstev kot nasprotja »metonimičnim«. (Važno pa je pripomniti, da ta težavnost ni pogojena z njihovimi visokimi merili, ki zadevajo večino pisanja.)

Iz te relativno težke dostopnosti, ki jo Hassan imenuje njihov aristokratski kulturni duh, izvira seveda relativna nepopularnost modernistične literature zunaj intelektualnih krogov ter univerzitetnih učnih programov, v nasprotju z literaturo, denimo, Dickensa, Twaina, Hugoja, Dostojevskega, Tolstoja. Težka dostopnost notorično povzroča nastanek svečeniške industrije razlagalcev, komentatorjev, lovcev na aluzije, ki posredujejo med tekstom in bralcem. Če potrebujemo vodnika ali vodiča, da se prebijemo skozi Homerja ali Aishila, je to zategadelj, ker je svet, ki ga obravnavajo njuni teksti, tako oddaljen od našega, kot najbrž ni bil oddaljen od njune originalne publike. Pri **Finneganovem bedanju** ali pri **Spevih** Ezre Pounda pa potrebujemo vodnika zaradi neposredne težavnosti teksta. Pravijo, da je imel Bertold Brecht zaradi svojega socialističnega prepričanja na pisalni mizi osla-igračko, ki je nosil napis: **Celo jaz moram to razumeti**. Prav primerno bi bilo, če bi visoki modernisti postavili na svoje pisalne mize lutko profesorja literature (vendar ne visoke modernistične literature), ki bi nosila napis: **Niti jaz tega ne razumem**.

Tega seveda ne govorim, ker bi ne cenil teh velikih pisateljev ter njihovih včasih odličnih razlagalcev. Če so modernistična dela pogosto odbijajoča in zahtevajo precej pomoči in študija, da jih lahko ocenimo, pa s tem še ni rečeno, da niso lahko prav tako izjemno doživetje, kot je na primer vzpon na Matterhorn ali plovba okrog sveta v majhni jadrnici. Pa se vrnimo k našemu predmetu: strinjajmo se z vsakdanjo modrostjo, da so v luči teorij in odkritij na področju fizike, psihologije, antropologije, tehnologije, itd. ob koncu devetnajstega stoletja okostenelost in druge omejitve meščanskega realizma devetnajstega stoletja sprožile in podžgale veliko nasprotno reakcijo imenovano modernistična umetnost, ki se je ujela z našim novim načinom razmišljanja o svetu in to pogosto na račun demokratičnega pristopa, takojšnjega ali vsaj hitrega zadovoljstva ter marsikdaj tudi na račun politične odgovornosti (političnost Eliota, Joycea, Pounda, Nabokova in Borgesa na primer, bodisi ne obstaja, ali pa se nagiba skrajno v desno). Toda vsaj v Severni Ameriki, v Zahodni in Severni Evropi, v Veliki Britaniji, na Japonskem in ponekod v Srednji in Južni Ameriki te togosti devetnajstega stoletja ni več. Modernistična estetika je po mojem mnenju brez dvoma karakteristična estetika prve polovice našega stoletja — in po mojem mnenju tja tudi spada. Sedanja reakcija nanjo je popolnoma razumljiva in sam z njo simpatiziram, prvič, ker so modernistične skovanke dandanes že razvrednotena splošna valuta, in drugič, ker res **ne potrebujemo** novih **Finneganovih bedenj** in **Pisanskih spevov**, niti štaba profesorjev, ki si lastijo izključno pravico do njihovega tolmačenja.

Vendar pa obsojam umetniška in kritiška razmišljanja, ki odklanjajo modernistično podjetje kot zablodo in ravnajo, kot da se to sploh ni zgodilo in ki se zatekajo v naročje srednjesejnega realizma devetnajstega stoletja, kakor da prve polovice dvajsetega stoletja sploh ni bilo. Pa je bila: Freud in Einstein in dve svetovni vojni in ruska in seksualna revolucija in avtomobili in avioni in telefon in radio in film in urbanizacija in zdaj tudi nuklearno orožje in televizija in tehnologija mikrochipov in novi feminizem in drugo in res se ne moremo vrniti k Tolstoj in Dickensu, razen kot bralci. Kot je ruski pisatelj Evgenij Zamjatin povedal že v dvajsetih letih (v svojem eseju **O literaturi, revoluciji in entropiji**): »Evklidov svet je zelo enostaven in Einsteinov svet je zelo zapleten; vendar pa se zdaj v Evklidov svet ne moremo vrniti.«

Po drugi strani pa tudi ni več potrebno odklanjati **njih**: velikih predmodernistov; če jih je sploh kdaj kaj bilo. Če so nas modernisti, ki so nosili baklo romanticizma, naučili, da linearnost, racionalnost, zavedanje, vzrok in posledica, naivni iluzionizem, razumljiv jezik, nedolžna anekdota in moralne konvencije srednjega sloja še niso vse, pa lahko iz perspektive zadnjih desetletij tega stoletja ugotovimo, da tudi njihova nasprotja še niso vse. Nepovezanost, simultanost, iracionalizem, protiiluzionizem, samorefleksivnost, medij kot sporočilo, politična vzvišenost ter moralni pluralizem, ki se približuje moralni entropiji — tudi to še ni vse.

Mislim, da bi dober program postmodernistične literature predstavljala sinteza ali pa preseganje antitez, ki so značilne za predmodernistični in modernistični način pisanja. Idealen postmodernistični avtor enostavno ne odklanja in ne imitira svojih modernističnih staršev iz dvajsetega stoletja, pa tudi ne svojih predmodernističnih starih staršev iz devetnajstega stoletja. Upošteva in priznava prvo polovico tega stoletja, vendar mu ta ni v breme. Ni žrtev umetniških in moralnih ponostavitvev, cenene obrtništvu, podkupljivosti, resnične ali ponarejene naivnosti, kljub temu pa si prizadeva pisati literaturo, ki je bolj privlačna širšim krogom kot taka poznomodernistična čudesa (moja definicija), kakor sta **Bledi ogenj** Nabokova ali Beckettovi **Teksti za nič**. Morda niti nima upanja, da bi dosegel ali ganil privrženca Jamesa Michenerja ali Irvinga Wallacea, kaj šele veliko množico nebralcev, ki jih je zasvojila televizija. Vendar pa **bi moral** upati, da bo dosegel in razveselil (vsaj delno) tudi ljudi zunaj tistih krogov, ki jih je Mann navadno imenoval Prvi kristijani: profesionalnih privrženecv visoke umetnosti.

To velja predvsem za pisce romanov, zvrsti, ki slavno in častno korenini v popularni kulturi srednjega sloja. Idealen postmodernistični roman naj bi nekako presešel nasprotja med realizmom in nerealizmom, formalizmom in »vsebinskostjo«, med čisto in angažirano literaturo ter med elitistično literaturo in šundom. Na žalost profesorjev literature zanj morda ni potrebno toliko **poučevanja** kot za knjige

Joycea, Nabokova, Pynchona in nekatere moje. Po drugi plati pa njegovega bistva tudi ne bo kar na platnicah; vsaj vsega bistva ne. (V nedavno objavljeni debati med Williamom Gassom in Johnom Gardnerjem je slednji izjavil, da si želi, da bi vsakdo ljubil njegove knjige; Gass pa mu je odgovoril, da si prav nič ne želi, da bi vsakdo ljubil njegove knjige, kot si ne želi, da bi vsakdo ljubil njegovo hčerko in očital Gardnerju, da ne loči ljubezni od promiskuitete.) Moja analogija temu bi bila dober jazz in klasična glasba: človek pri pozornem ali ponovnem 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 in strokovnjake — da se človek z veseljem loti ponovnega poslušanja.

Če ta postmodernistična sinteza ne zveni hkrati sentimentalno in nedosegljivo, potem ponujam dva, sicer precej različna primera, ki se ji po mojem mnenju približujeta, tako, kot bi lahko imeli takšna velikana, kot sta Cervantes in Dickens, za njena predhodnika. Prvi, bolj poizkusni (vsekakor ni mišljen kot prebojni) primer so **Kozmične šale** (1965) Itala Calvina: čudovito napisane, neskončno očarljive zgodbe vesoljske dobe — »popolne sanje«, kot jih je imenoval John Updike — ki govorijo o stvareh, ki so moderne kot nova kozmologija in starodavne kot ljudske pravljice, njihove teme pa so ljubezen in izguba, spreminjanje in stalnost, iluzija in pa realnost, ki vsebuje dobršen del specifično italijanske stvarnosti. Kakor vsi dobri fantasti, je tudi Calvino ukoreninil svoje domišljijske polete v lokalnih in otipljivih detajlih: poleg vseh meglic, črnih lukenj in liričnosti je tu še hranjiva zaloga pašte, bambinov in lepih žensk, ki si jih na hitro natančno ogledamo, preden izginejo za vedno. Kot tipičen modernist je Calvino z eno nogo vedno v pripovedniški preteklosti — značilno je, da je to pripripovedniška preteklost Boccaccia, Marca Pola in italijanskih pravljič — z drugo pa, lahko bi rekli, v pariški strukturalistični sedanjosti; z eno v domišljiji, z drugo v objektivni realnosti, itd. Značilno je, da so ga z leve napadali italijanski komunistični kritiki, z desnice pa italijanski katoliški kritiki; prav tako pa je simptomatično, da so hvalili tako različni pisateljski kolegi kot John Updike, Gore Vidal in jaz sam. Vsakomur svetujem, naj se čimprej loti branja Calvina, in to ne le zato, ker ilustrira moj postmodernistični program, ampak predvsem zato, ker je njegova literatura zelo dobrega okusa in bogata s proteini.

Še boljši primer je Marquezovih **Sto let samote** (1967): najimpresivnejši roman, kar jih je bilo do sedaj napisanih v drugi polovici našega stoletja in eden od čudovitih primerkov te čudovite zvrsti kateregakoli stoletja. V njem so tako izjemno združeni neposrednost in artificialnost, realizem in magija in mit, politična strastnost in nepolitična umetniškost, karakterizacija in karikatura ter humor in groza, da človek z veseljem že zelo zgodaj spozna, podobno kot pri **Don Kihotu**, **Velikih pričakovanjih** in **Huckleberryju Finnu**, da bere veliko moj-

strovino, ki ni vredna občudovanja le v umetniškem smislu, ampak je tudi polna človeške modrosti, vredna ljubezni, dobesedno čudovita. Človek je že skoraj pozabil, da je nova literatura lahko tako **sijajna**, obenem pa tako pomembna. In vprašanje, ali je moj program postmodernizma uresničljiv ali ne, srečno sfrči skozi okno, tako kot eden od Marquezovih junakov na letečih preprogah. Slava španskemu jeziku in domišljiji! Kakor stoji Cervantes kot primer predmodernizma in kot predhodnik marsičesa, kar bo še prišlo in Jorge Luis Borges kot primer **dernier cri** modernizma ter hkrati kot most med koncem devetnajstega in koncem dvajsetega stoletja, tako se v to zavidanja vredno vrsto umešča tudi Gabriel García Marquez: kot eksemplarni postmodernist in kot mojster pripovedne umetnosti.

Pred dvanajstimi leti sem na teh straneh objavil esej »Literatura izčrpanosti«, ki ga je mnogo ljudi razumelo narobe in ki sta ga rodila moje občudovanje zgodb señora Borgesa ter skrb za bodoče zdravje pripovedne literature v tistem precej apokaliptičnem času in prostoru. (Čas — pozna šestdeseta leta; prostor — Buffalo, država New York, univerzitetno zemljišče, kjer je policija metala solzilec na demonstrante proti vietnamski vojni, medtem ko se je z druge strani Mosta miru v Kanadi oglašala sirenska pesem profesorja Marshalla McLuhana, da smo »bastardi, ki se pečamo s tiskano besedo« zaostali za časom.) V svojem eseju sem preprosto poudaril, da oblike in načini umetnosti živijo znotraj človeške zgodovine in so zato, vsaj po mišljenju velikega števila umetnikov v določenem času in prostoru, sčasoma izrabijo: z drugimi besedami, da je umetniške konvencije sčasoma potrebno umakniti, jih subvertirati, preseči, preoblikovati, ali celo uporabiti proti njim samim, če hočemo ustvariti novo in vitalno delo. Mislil sem, da bi to moralo veljati brez izjeme. Mnogo ljudi — bojim se, da med njimi tudi señor Borges — je to razumelo narobe: kot da sem trdil, da je po mojem mnenju literatura, ali pa vsaj pripovedništvo, **kaput**; da je vse že napisano; da sodobnim pisateljem ne ostane drugega kot parodiranje in travestija naših velikih predhodnikov znotraj našega izčrpanega medija — torej točno to, kar nekateri kritiki očitajo postmodernizmu.

Tega pa v resnici sploh nisem mislil. Če pustim ob strani znano dejstvo, da se je roman z Don Kihotom **začel** kot samopresegajoča parodija in se je k temu načinu pogostokrat vračal po osvežitih, naj takoj in odprto povem, da se z Borgesom strinjam v tem, da literature nikdar ni mogoče izčrpati, že zato, ker posameznega literarnega teksta ni mogoče izčrpati — njegov »pomen« pač temelji na dialogu z bralci različnih obdobij, prostorov in jezikov. Rad opozarjam tiste, ki so napačno brali moj zgodnejši esej, da je pisana literatura pravzaprav stara približno 4500 let (nekaj stoletij več ali manj, odvisno pač od tega, kako kdo opredeljuje literaturo), da pa nikakor ne moremo vedeti, če teh 4500 let pomeni senilnost, zrelost, mladost ali otroštvo. Število čudovitih stvari — na primer metafor za zarjo ali morje —

je brez dvoma omejeno; je pa brez dvoma tudi zelo veliko, mogoče dejansko neskončno. Nam pisateljem se včasih mogoče zdi, da je bilo Homerju laže, kot je nam, ker se je pač toliko prej pojavil s svojo rožnatoprstno zarjo in s svojim vinsko temnim morjem. Tolažimo se lahko z enim najzgodnejših obstoječih tekstov (egipčanski papirus iz približno leta 2000 pr.n.š., ki ga citira Walter Jackson Bate v svoji študiji »**Breme preteklosti in angleški pesnik**« 1970), v katerem se pisar Khakheperesneb pritožuje, da se je prepozno pojavil na sceni: O da bi imel stavke, ki so nepoznani, izraze, ki so nenavadni, v novem jeziku, ki ga še nihče ni uporabljal, očiščenem ponavljanja in izrabljenih besed, ki jih ljudje govorijo že od davnih časov.

Zdaj se mi zdi, da esej »Literatura izčrpanosti« pravzaprav ni govoril o »izčrpanosti« razpoložljivih sredstev jezika in literature, ampak o izčrpanosti estetike visokega modernizma: tega občudovanja vrednega, nezametljivega, v bistvu zaključenega »programa« obdobja, ki mu Hugh Kenner pravi »Poundova doba«. V letih 1966/67 smo komajda poznali izraz **postmodernizem** v njegovem današnjem literarno-kritičnem pomen — vsaj jaz takrat še nisem slišal zanj — toda precejšnje število nas je že na različne načine in s pomočjo najraznovrstnejših kombinacij intuitivnega odzivanja in zavednega preudaraka ustvarjalo to, kar naj ne bi bila naslednja najboljša stvar po modernizmu, ampak **najboljša naslednja stvar**: to, čemur zdaj obotavljaje pravimo postmodernistična literatura; to, o čemer bodo nekoč, upam, razmišljali tudi kot o literaturi izpolnjenosti.

Prevedel Andrej Jereb

John Bart je profesor ameriške in angleške književnosti na univerzi Johns Hopkins v Baltimoru, Maryland, ZDA in avtor knjig **The Floating Opera, The End of the Road, The Sot-Weed Factor, Giles Goat Boy, Lost in the Funhouse, Chimera, LETTERS, Sabbatical in The Friday Book.**

Za **Newsweek** je »najbriljantnejši ameriški romanopisec današnjega časa«, po splošnem prepričanju pa eden štirih utemeljiteljev ameriške metafikcijske proze. Eseg, ki ga objavljamo na tem mestu, je komplementarno dopolnilo in popravek razprave z naslovom »Literatura izčrpanosti« (1967), ki je bil v prevodu istega prevajalca (s sodelovanjem Aleša Debeljaka) objavljen v **Naših razgledih**, številka 5, 1986.

Originalno je bil objavljen v januarski številki revije Atlantic, 1980. Barth pa je za oba eseja zapisal, da naj razjasnita dejstvo, da tisto, »kar danes šteje, ni niti izčrpanost niti izpolnjenost, ki sta lahko iluzorna pojma, ampak literatura, ki to ni.«

ŠOLA KREATIVNEGA PISANJA

Raymond Carver

Gorečnosti

Pisatelj Raymond Carver se je rodil leta 1938 v mestecu Clatskanie v ameriški zvezni državi Oregon. Predaval je na različnih univerzah (Iowa, Texas, California), od leta 1980 pa kot profesor angleščine na Syracuse University of New York vodi program kreativnega pisanja. Pozornost kritikov in bralcev je zbudil leta 1976 s svojo prvo zbirko zgodb z naslovom **Will you please be quiet, please?**, potem pa izdal še naslednja dela: **Furious seasons** (1977), **What we talk about when we talk about love** (1981), **The peasant** (1982 —limited edition), **Cathedral** (1983), **If it please you** (1984) in **Fires** (1984 — eseji, pesmi, proza). Objavil je tudi štiri zbirke pesmi: **Near Klamath** (1968), **Winter insomnia** (1970), **At night the Salmon move** (1976) in **Where water comes together with other water** (1985). Prejel je več pomembnih nagrad (Guggenheim Fellowship 1979, Mildred and Harold Strauss Living Award, National Endowment for the Arts Award, slednjo enkrat za prozo, drugič za poezijo), njegove zgodbe pa najdemo tudi v različnih antologijah. Zgodba z naslovom **A small, good thing**, katere prva verzija je objavljena v zbirki **What we talk . . .**, je leta 1983 zasedla prvo mesto v uglednem vsakoletnem zborniku **The O. Henry Awards**.

V Carverjevih zgodbah so vrata vedno odprta, ker zmeraj nekdo odhaja. V sobah so prižgani televizorji, ki niso več Updikeova utišana zrkla, ki se ob njih ljubimo; prižgani so pač zato, ker je varneje nemo bolščati v ekran kot gledati ljudem v oči. Carverjev svet je svet navadnih, brezbarvnih ljudi, ki se molče prebijajo skozi svoja brezbarvna življenja. Izpraznjeni moški in ženske brez doma in zaposlitve na begu od enega strašljivega prostora k drugemu vseskozi molčijo, saj je govoriti nevarno: izgovoriti ime bi pomenilo izreči še eno obsodbo ali laž. Raymond Carver nam slika strašljive, ne-orwelovske vizije ameriškega življenja, ki so jih v **The New York Times Book Review**

primerjali s Kafkovimi in Pinterjevimi. Obenem je njegova proza že kar ekstremno izčiščena, asketska: že najdrobnejša skica vsakdanje patologije pravzaprav poklanja bralcu popoln vpogled tako v sodobno ameriško kulturo kot v družbo in njeno moralno stanje. Ugledni kritik in teoretik Frank Kermode je Carverja ob izidu druge prozne zbirke proglasil za mojstra kratke forme, urednik **Problemov literature** A. D. pa si je v kratkem sporočilu spodaj podpisanemu prevajalcu privoščil zapisati še več — namreč da je Carver najpomembnejši ameriški **short-story writer** po Hemingwayu. Po čudoviti bralski izkušnji le z dvema zbirkama me ima, da bi temu strastno pritrtil, še prej pa je bržkone treba ugotoviti naslednje: Carverjevih zgodb bi bilo potrebno kar najhitreje čim več prevesti v slovenščino. Domnevati je moč, da bi se enako priljubile tako »širši publiki« kot tistim »bralcem po razrednem položaju«, ki so že absolvirali imena kot so Brautigan, Barth, Barthelme, Coover, Gass, Elkin, Michaels itd., pravkar odložili prvo Doctorowo zbirko zgodb in se ozirajo za novim branjem. Prevod Carverjevega eseja, ki ga objavljamo v nadaljevanju, najdemo v zborniku **In praise of what persists** (Harper Colophon Books, New York 1984), v katerem je Stephen Berg zbral zapise štiriindvajsetih sodobnih ameriških piscev o (literarnih) vplivih na njihovo pisanje. Če se zdi, da Carver-pisatelj stopa pred slovensko bralstvo na malce ne- navaden način, je to nemara še en razlog več, da stopi pred nas še s svojo umetnostjo.

I. B.

* * * * *

Vplivi so sile, okoliščine, osebnosti, nepremagljive kot plimovanje. Ne morem govoriti o knjigah ali piscih, ki so nemara vplivali na moje pisanje: literarni vpliv — se mi zdi — je težko določiti natančno in z gotovostjo. Bilo bi enako nenatančno, če bi rekel, da je vplivalo name vse, kar sem bral, kot če bi trdil nasprotno — da me ni »obnoredel« noben pisec. Dolgo časa sem bil na primer ljubitelj Hemingwayevih romanov in zgodb, vendar mislim, da je delo Lawrencea Durrella — na ravni jezika — edinstveno in nepreseženo. Seveda ne pišem tako kot Durrell, on vsekakor ni »vpliv«. Ob priliki je bilo rečeno, da pišem »kakor« Hemingway — tudi k temu lahko pripomnim isto. Rečem pa lahko, da je bil Hemingway — kot tudi Durrell — eden od mnogih pisateljev, ki sem jih v svojih dvajsetih najprej prebiral in občudoval.

Če že ne morem govoriti o literarnih vplivih, se mi pa zdi, da vem nekaj o drugačnih. To so vplivi, ki so učinkovali name in na moje pisanje na skrivnosten, včasih na že skoraj čudežen način: bili so — in še zmeraj so — neprizanesljivi, negativni in moreči. Ni tako dolgo tega, kar me je sredi pisanja zmotil telefonski klic. Z druge strani je bilo slišati glas očitno temnopoltega moškega, ki je povpraševal po nekem Nelsonu. Odgovoril sem, da gre za napačno številko in odložil

slušalko. Vrnil sem se k **short story** in se prav kmalu zalotil pri vključevanju zlobnega lika črnca z imenom Nelson v zgodbo. Na tej točki se je zgodba začela obračati v drugo smer. Ko sem jo začel pisati, nisem mogel predvideti, da se bo v njej pojavil ta Nelson, vendar pa se mi zdaj, ko je dokončana, to zdi povsem ustrezno tudi v estetskem smislu.

Imam slab spomin. S tem hočem reči, da sem — to je zagotovo blagoslov — pozabil veliko tega, kar se mi je zgodilo v življenju, tudi mesta, v katerih sem živel, imena ljudi, ljudi same. Velike luknje v spominu. Lahko pa se spomnim nekaterih drobnih stvari — da je nekdo povedal nekaj na prav poseben način, nekega krohota ali pa živčnega smeha, pokrajine, izraza žalosti ali osuplosti na nekem obrazu. Lahko se spomnim nekaterih napetih trenutkov — da je nekdo pograbil nož in se jezen obrnil proti meni, svojega glasu, ki grozi nekemu ali pa, da sem videl nekoga razbijati vrata ali padati navzdol po stopnicah. Nekatero od teh bolj dramatičnih spominov si lahko priključim, ko je potrebno — a ne popolnih: ne zapomnim si celotnih pogovorov z vsemi potezami in otenki pravega dialoga, tudi si nisem nikoli zapomnil opreme nobene sobe, v kateri sem živel, kaj šele celega gospodinjstva, razen posameznih podrobnosti. Pogovore v svojih zgodbah si izmišljam. Fizične stvari, ki obkrožajo ljudi, vstavljam po potrebi, in nemara so zaradi tega o mojih zgodbah govorili kot o preprostih, ogoljenih, celo »minimalističnih.« Nobena od mojih zgodb se seveda ni zares **zgodila** — ne pišem avtobiografije — jih je pa večina primerljivih z določenimi življenjskimi dogodki ali položaji. Izmislim si tudi, kaj ljudje v tekstu rečejo drug drugemu, čeprav se lahko v dialogu znajde fraza, stavek ali dva, ki sem ju kdaj slišal. Takšen stavek je lahko celo moje izhodišče za zgodbo.

Neke sobote sredi šestdesetih sem se znašel v zasedeni samopostrežni pralnici in nameraval oprati nekaj večinoma otroških oblačil. Žena je tisto popoldne delala kot natakarica v univerzitetnem atletskem klubu, tako da so bila gospodinska opravila in skrb za otroka dodeljena meni. Otroka sta odšla k prijateljem na zabavo ob rojstnem dnevu ali nekaj takega. No, čakalo me je pranje. Na začetku sem se z neko staro prepirljivko že sporekel o tem, koliko pralnih strojev bom moral uporabiti za svoj kup umazanih cunj, potem pa sem spet čakal, da pridem na vrsto. Živčno sem opazoval vključene sušilnike in nameraval takoj, ko bi se kateri ustavil, pohiteti k njemu. Že pol ure sem visel v pralnici in čakal: vmes so me nekajkrat prehiteli. Postajal sem besen. Kot sem rekel, nisem točno vedel, kje sta bila otroka — najbrž bi moral po njiju. Postajalo je pozno in to je vplivalo na moje razpoloženje. Eden od sušilnikov se je končno ustavil. Oblačila v njem so se nehala prevračati. Odločil sem se, da jih — če v pol minute nihče ne pride po njih — zamenjam s svojimi. To je pralniški zakon. V tistem trenutku je k sušilniku pristopila neka ženska, stegnila roko

v avtomat in otipala nekatera od oblačil. Ugotovila je, da vsa še niso suha, zato je vrgla v režo še dva kovanca. Zbegan sem se umaknil in čakal dalje. Spominjam se, da sem takrat — sredi frustrirajočega občutka nemoči — pomislil, da ne more biti nič, kar se mi lahko pripeti na tem svetu, pomembnejšega od dejstva, da imam dva otroka, da ju bom imel zmeraj in da bom zanju vselej odgovoren.

Zdaj govorim o pravem vplivu. Mislil sem, da je vse, kar sem si v življenju želel ali hotel, dosegljivo — a takrat v pralnici sem spoznal, da to preprosto ni res. Zavedel sem se — le kaj sem mislil prej? — da je bilo moje življenje kaotično in senčno. Zavedel sem se, da je bilo življenje, ki sem ga živel, precej drugačno od življenj piscev, ki sem jih cenil. Zdelo se mi je, da pisci niso ljudje, ki bi sobote preživljali v pralnicah in bili vsako jutro tarče otroških muhavosti in potreb. Seveda, bilo je kar precej pisateljev, ki so jih ovirale veliko resnejše stvari, tudi ječa, slepota, možnost, da bodo mučeni in celo grožnja smrti v taki ali drugačni obliki — a vedenje o tem ni bilo nikakršna uteha. Takrat — prisežem, da je bilo v pralnici — sem pred sabo videl nič drugega, kot še leta in leta podobnih odgovornosti in nemira. Vedel sem, da se bodo stvari nemara malo spremenile, vendar povsem nikoli. Spraševal sem se, ali bom zmogel živeti s tem. Takrat sem spoznal, da se bom moral prilagoditi.

V letih, ko sem se moral ukvarjati z otrokom, ki ponavadi nisem mogel privoščiti pisanja česa daljšega — okoliščine tega niso dovoljevale. Če sem sploh hotel kaj pisati in na-pisati — torej privoščiti si užitek ob dokončanem delu — sem moral pisati zgodbe in poezijo. Kratke zadeve, ki sem jih lahko napisal v kratkem času. Ko zdaj gledam nazaj, mislim, da sem tista leta počasi postajal nor. Kakorkoli že, takratne okoliščine so popolnoma določale formo mojega pisanja. Bog obvarji, ne pritožujem se, govorim le o dejstvih, ki si jih je zapomnilo še zmeraj zmedeno srce.

Moje življenje je zdaj drugačno: zdaj sem se **odločil**, oziroma se mi vsaj zdi tako, da bom ostal pri kratkih zgodbah in pesmih. Odločitev je nemara posledica pisateljskih navad iz težkih dni, po drugi strani pa se morda ne morem navaditi na to, da imam zdaj dovolj časa in mi ni treba skrbeti, da mi ne bo kdo izmaknil stola ali pa da me bo otrok zafrkaval z vprašanjem, zakaj večerja ni pripravljena ob pravem času. Moram reči, da sem z leti marsikaj domislil. Spoznal sem, da se moraš upogniti ali zlomiti — pa tudi, da se ti lahko oboje zgodi hkrati.

* * *

Povedal bom nekaj o dveh ljudeh, ki sta vplivala na moje življenje. Konec leta 1959 sem se z ženo in otrokoma naselil v kalifornijskem

mestu Paradise, ki leži na obronkih Chica. Na Chico State Collegeu je takrat John Gardner* vodil začetniški tečaj proznega pisanja. Vedel sem, da je doktoriral na univerzi v Iowi pa tudi, da je imel v predalu kar nekaj neobjavljenih romanov in zgodb. Do takrat nisem nikoli srečal nikogar, ki bi bil napisal roman. Svojo prvo uro nas je odpeljal iz razreda. Posedli smo na trato, on pa se je sprehajal okrog in nas najprej prosil, da mu povemo, katere avtorje najraje beremo. Ne spominjam se več naštetih imen — vsekakor pa niso bila prava, saj nam je povedal, da se mu zdi, da nihče od nas (bilo nas je šest ali sedem) nima tistega, kar bi ga narejalo za pravega pisatelja: prave gorečnosti, navdušenja. Dodal je, da bo naredil za nas, kar bo le (z)mogel, vendar se je videlo, da ne pričakuje velikega uspeha. Spominjam se ure, ko nam je v branje prinesel kup »majhnih« časopisov, literarnih četrtletnikov. Povedal nam je, da taki časopisi in revije objavljajo najboljšo prozo v državi in vso poezijo. Takrat nam je tudi rekel, da je v razredu zato, da nam pove, katere avtorje naj beremo in da nas nauči pisati. Bil je čudovito aroganten. Spominjam se njegove misli, da so bili pisatelji tako narejeni kot rojeni. (Je to res? Moj bog, še zdaj ne vem. Zdi se mi, da mora vsak pisatelj, ki uči kreativno pisanje, v to nekako verjeti. Imamo izžolane glasbenike, skladatelje in likovnike — zakaj ne pisateljev?) Vse, kar nam je povedal, me je strašno očaralo. Skupaj z Gardnerjem sva pregledala enega mojih zgodnjih poskusov z zgodbo. Spominjam se, da je bil izredno potrpežljiv; hotel je, da bi razumel, kar mi je znova in znova ponavljal: da je pomembno s pravimi besedami povedati tisto, kar pač hočeš. Ob tem me je vseskoz opozarjal, naj uporabljam običajni jezik, jezik, v katerem se pogovarjamo.

Nedavno tega sva obedovala v New Yorku in spomnil sem se na ure, ki sva jih preživela v njegovem kabinetu. Odgovoril mi je, da je bilo verjetno vse, kar mi je bil takrat povedal, napačno. Rekel mi je: »Premislil sem si glede marsičesa.« Kar vem, je tole: nasveti, ki mi jih je dal tista leta, so bili ravno tisto, kar sem takrat potreboval. Bil je čudovit učitelj. Odlično je bilo, da sem srečal nekoga, ki me je jemal resno in se mu ni zdelo za malo sestri z mano k rokopisu. Gardner mi je pomagal spoznati kako pomembno je povedati ravno to, kar hočeš in nič drugega. Ob njem sem se naučil izogibati »literarnim« besedam ali »psevdo poetičnemu« jeziku. Pokazal mi je, kako za tisto, kar hočeš povedati, porabiti minimalno število besed, s tem pa tudi, da je v **short story** pomembno absolutno vse, celo položaj vejic in pik. Za vse naštetu, za to, da mi je posojal ključ svojega kabineta (da sem imel ob koncu tedna kje pisati), za njegovo ukvarjanje z mojimi literar-

* Rojen leta 1933; avtor devetih romanov, dveh zbirk kratke proze, treh knjig zgodb za otroke, prav tako pa petih »nonfiction« del. Predaval kreativno pisanje na številnih ameriških univerzah. Odlomke iz knjige *The Art of Fiction* (Notes on Craft for Young Writers), ki jo je dokončal pred smrtjo leta 1982, najdemo v *Problemih-Literaturi* 9—11/1984 in 3/1986. — op. prev.

nimi traparijami — mu bom zmeraj hvaležen. Gardner je nedvomno vplival name.

Deset let pozneje sem še zmeraj živel z otrokoma in tu in tam napisal kakšno zgodbo ali pesem. Da bi pozabil nanjo, sem eno od zgodb poslal reviji *Esquire*. Kmalu se je vrnila s spremnim pismom Gordona Lisha, ki je bil takrat literarni urednik revije. Zapisal je, da mi zgodbo vrača. Ni se opravičeval zaradi tega, niti je ni vračal »nerad« — preprosto vračal jo je, obenem pa prosil, če mu pošljem druge. Nemudoma sem mu poslal vse, ki sem jih premogel; prav tako mi jih je takoj vrnil, spet s prijaznim pismom.

Takrat — bila so zgodnja sedemdeseta — sem z družino živel v Palo Altu. Star sem bil nekaj čez trideset let in opravljal svoj prvi **white-collar job**: urednikoval sem v založbi, ki je izdajala učbenike. Živelimo smo v hiši s staro garažo zadaj. Skoraj vsak dan sem po večerji odhajal v garažo in poskušal pisati. Če mi pisanje ni šlo od rok — in to se je pogostoma dogajalo — sem le sedel v miru, proč od hišnega direndaja. Pisal sem **short story** z naslovom *The Neighbors*. Ko sem jo dokončal, sem jo poslal Lishu. Skoraj takoj zatem mi je pisal, da je navdušen zanj, da je naslov spremenil v *Neighbors* in da je priporočil urednikom, da zgodbo odkupijo. Odkupili so jo, objavili in zdelo se mi je, da se kaj takega ne more več ponoviti. Kmalu so odkupili še eno, nato še eno itd. James Dickey je postal urednik za poezijo in tudi on mi je začel objavljati poezijo. V nekem smislu mi ne bi moglo iti boljše. A otroka sta bila takrat razigrana kot horda navijačev — živega sta me požirala. Moje življenje se je kmalu obrnilo v drugo smer, nato pa zašlo v slepo ulico. Nikamor nisem mogel, ne naprej ne nazaj. V tistem času je Lish zbral nekaj mojih zgodb in jih izročil založbi McGraw-Hill, da jih objavijo v knjigi.

Vplivi? John Gardner in Gordon Lish, vsekakor. A najpomembnejši vpliv sta bila moja otroka. Bila sta prvo gibalo, pravzaprav oblikovalca mojega življenja in pisanja. Kot vidite, sem še zmeraj pod njunim vplivom, čeprav so zdaj dnevi kar spokojni in tišine prave.

prevedel Igor Bratož

BEREMO, DA BI PISALI

Andrej Blatnik

Novo branje iz uvoza

Ernest Hemingway: *THE GARDEN OF EDEN* (1986). Pozoren bralec bo iz letnice izdaje ugotovil, da gre za posmrtno knjigo, natančneje rečeno, za drugo Hemingwayevo posmrtno knjigo po **Otočju v zalivskem toku** iz leta 1970. Ne bodimo prenagljeni s sklepi, da je knjiga na izid čakala tako dolgo zato, ker prinaša za Hemingwaya nedvomno zanimivo tematiko: ljubezenski trikotnik med ameriškim pisateljem — začetnikom (dva dokaj uspešna romana), njegovo ženo, s katero se odpravi na medene tedne v Francijo in Spanijo, in mlado Francozinjo, ki jo par spotoma spozna. Tema je videti nekoliko osladna, a Hemingway prav virtuožno briljira na tankem robu med melodramatskim obrazcem in mojstrovino. Knjiga pravzaprav še najbolj spominja na njegov prvi roman **Sonce tudi vzhaja** iz leta 1926, ne nazadnje tudi zato, ker se dogaja v istem geografskem miljeju; kar dovolj je tudi sorodnosti z njegovim afriškim opusom, saj pisatelj ves čas piše novelo, v kateri kot otrok skupaj z očetom odhaja na 'big-game hunt', in se, seveda, ves čas srečuje s klasičnim registrom problemov pisateljske nemoči. Sicer pa je knjiga napisana v dobro znanem hemingwayevskem slogu in prirediteljeve roke (zagotavljajo nam, da je šlo le za 'minor exchanges') ni čutiti, piščevo pa še kako. Glavna zanimivost je seveda Hemingwayevo rafinirano in hkrati žgečkljivo obravnavanje razmerij v ljubezenskem trikotniku, ki si medsebojnih odnosov niti najmanj ne prikriva — tema, ki bo poznavalcem Hemingwayevega opusa dala misliti, ali niso morda pre zgodaj rekli svoje besede o tem piscu.

Robert Westbrook: *THE LEFT-HANDED POLICEMAN* (1986). To je žanrski izdelek, brez dvoma, vendar svoj žanr (policijski roman) hkrati vešče ironizira. Žanrske vzorce v svoje besedilo vpisuje iz vseh vetrov, od klasičnih prizorov soap-opere pa do briljantnega zaključnega pasusa, v katerem se policist iz naslova in dolgo iskani zločinec spopadeta sredi puščave v pravem revolveraškem obračunu načina

kdo-bo-prvi-potegnil, ki bi ga bil Sergio Leone v svoji zgodnji fazi na moč vesel. Spopad odloči prav policistova v naslovu omenjena posebnost, njegov nasprotnik namreč skrbno pazi, kdaj bo pištolo potegnila — desna roka ...

Seveda si ta štorija zaradi svojih reminiscenc ne da vzeti tistega, zaradi česar je pravzaprav pisana (in brana): tenzije, napetosti, ki je kajpada osnovni element kriminalke. Vse drugo pride potem. Je pa prijetno med branjem opazati, da izraba žanrskih vzorcev ni več privilegij intelektualnih romanov ...

Barbara Paul: **BUT HE WAS ALREADY DEAD WHEN I GOT THERE** (1986). Ta knjiga je pravo nasprotje prejšnji: če prva izigrava žanrske obrazce, jih ta obnavlja, kakor je jasno razvidno že iz njenega naslova. Napisana je v slogu Terryja Masona, in to, kakor nam avtorica razlaga v kratki uvodni notici, po zavestni odločitvi. Očitno je nekaterim že dovolj umazanih zgodb Le Carreja, Amblerja, Highsmithove, Chandlerja, želijo si vrnitve k čisti 'mystery', h kriminalki, pisani na ključ; no, ta je takšna. Če bi Paulovo podpiral dovolj spreten kritik, bi jo proglasil za retro; tako pa lahko le rečemo, da zapolnjuje praznine na tržišču. No, to je, kot vemo, dobrodošlo.

Za obe zdaj omenjeni knjigi velja — je to sploh potrebno posebej poudarjati? —, da jima z obrtnega stališča ni kaj očitati. Solo niti-nej-tako-kreativnega pisanja sta dala skozi. Pisanje se pač začne tedaj, ko o osnovah ni več potrebno razmišljati, pri žanru še posebno, kajti tu ni skrita prav nobena napaka. Zato nas te knjige spominjajo, da je treba znati povedati preprosto, preden začnemo zapletati — in tudi zato so nedvomno dobrodošle.

Stephen King: **SKELETON CREW** (1985). Stephen King je kralj shrhljivke, pisec, čigar knjige beremo zvečer, kadar nočemo zaspati. Kaj imajo skupnega uspešne filmske grozljivke zadnjih let **Carrie**, **Shining**, **Salem's Lot**, **Christine**, **Firestarter**, **Cujo**, **Dead Zone** (in še druge): Vse so posnete po romanih Stephena Kinga. Najbrž ključ njegovega uspeha ni le v natančno odmerjenem kombiniranju racionalnih in iracionalnih elementov, torej možnega in fiktivnega, temveč tudi v tem, da — kar je za njegov žanr prej izjema kot pravilo — suvereno obvlada najsodobnejšo motiviko in govornico in tako se ikonografija gotskega romana tuintam zlije z ritmom jazza, drugič pa je element groze vsemogočni **wordprocessor**. **Skeleton Crew** nas prese- neča med drugim tudi zato, ker je uspešnica, kar za knjigo kratkih zgodb (to **Skeleton Crew** namreč je) ni ravno pogosto. Ali odhaja s polic še topla samo zato, ker jo je napisal Stephen King in je za njegove knjige to že kar nekako v navadi, ali pa tudi zato, ker je laže potrpeti 612 strani horrorja v obliki kratkih zgodb kot v široko-poteznem zamahu romana (in redki so romani Stephena Kinga, ki bi bili krajši, zadnji, **It** iz leta 1986, jih ima kar 1154!)? Pisu teh vrstic še ni mogoče oblikovati dokončnega odgovora, saj se s knjigo še spoprijema. Ni pa mogoče dvomiti, da je **Skeleton Crew** Stephen King

at his best. (Smo ga že sploh kdaj spoznali drugačnega, perfekcionista, ki je sklenil sam pričeti s filmsko režijo, ker ga nobena od dosedanjih ekranizacij njegovih besedil ni zadovoljila?) Kdor si torej hoče prebrati svetovno uspešnico, ki ne bo govorila o zdolgočaseni **high society**: njegov odrešitelj se imenuje Stephen King. In kdor si predstavlja, da mora biti žanrsko obarvan bestseller napisan z besednim obsegom analfabeta, se lahko ob Stephenu Kingu prepriča, da se je motil. (Knjigo nam je preskrbela prijaznost stevardes Adrie Airways, ki se jim na tem mestu zahvaljujemo in jim želimo še veliko čarterskih letov v svet!)

Jacqueline Briskin: DREAMS ARE NOT ENOUGH (izide letos). Vsaj enkrat smo bili dovolj hitri — tokrat smo brali še ‚uncorrected proofs‘. Ta knjiga je seveda še ena v dolgem nizu hollywoodskih zgodb s podobno tematiko (se spominjate Jackie Collins?) in v njej ne manjka ne eksotičnih prizorišč od Hollywooda prek vse (zahodne) Evrope pa do Kenije, ne motivnotematskih začimb (mafija, homoseksualnost, mrtvi otroci, družinske zdrahe, narkotiki, hazard) ne socialnih poant (na eni strani stara hollywoodska družina, na drugi strani dekle z dna družbe, ki se vključi vanjo in jo vseskozi spremljajo z odporom, na koncu pa se izkaže, da je najboljša med njimi) in sploh ničesar. Prav tako pa ta knjiga nima tudi ničesar preveč in to je razlog, da nanjo sploh opozarjamo: napisana je v tistem funkcionalnem in visokoprofesionalnem slogu, na kakršnega opozarjamo vsakič, kadar v tej rubriki spregovarjamo o žanrskih izdelkih, zato ni razloga, da tega ne bi naredili še sedaj.

Roald Dahl: THE BEST OF ROALD DAHL (1984). Kljub letnici izida so besedila te knjige nastala precej pred tistimi, ki jih omenjamo sicer, saj so bila napisana v letih med 1945 in 1965. Roald Dahl, ki smo ga pred kratkim dobili tudi v slovenskem prevodu (VDV, Kurirčkova knjižnica, založba Borec 1986), je predvsem pisec kratkih zgodb, čeprav je, poleg knjig za otroke, napisal tudi roman **My Uncle Oswald**. Dahl je nekakšen povojni O'Henry, kar je seveda mišljeno kot pohvala, le da je tematika njegovih zgodb čisto sodobna: to so prejkone kriminalke in grozljivke, zasnovane na odličnih in večinoma izvirnih idejah in izpeljane na karseda funkcionalen in efekten način. Za razliko od, naprimer, Kinga, pa so te zgodbe izpisane s pomočjo klasične dramaturgije in pisave in bi jih bilo mogoče prav učinkovito uporabiti kot učbeniško gradivo za kako bolj konzervativno šolo kreativnega pisanja. Heide Ziegler & Christopher Bigsby: THE RADICAL IMAGINATION AND THE LIBERAL TRADITION (1982). Ta knjiga je kar pravšen uvod v metafikijski blok. Gre namreč za pogovore obeh avtorjev z najbolj znanimi pisci, ki so na ta ali oni način (Gardner, recimo, preko negacije pojma) povezani z metafikcijo. Njihova imena se seveda glasio: John Barth, Donald Barthelme, Macolm Bradbury, Robert Coover, Stanley Elkin, John Fowles, John Gardner, William Gass, John Hawkes, Doris Lessing, Iris Murdoch in Angus Wilson (Thomas Pyn-

chon se še zmeraj skriva pred pozornostjo javnosti). Vsi pogovori so zastavljeni precej študiozno (spomnimo se, da je kar lepo število navedenih piscev samih raziskovalcev književnosti), predvsem s podarkom na filozofskem obzorju piscev in posebnostih njihovih opusov glede na tradicionalne literarne strukture. Zato jo velja tistemu, ki se mu ljubi ukvarjati s takimi rečmi, priporočiti.

John Fowles: **MANTISSA** (1982). Mantis je decimalni del logaritma, kakor nas pouči SSKJ, je pa tudi 'prispevek sorazmerno majhnega pomena, še posebno pri književni razpravi', kakor nam sporoča **Oxford English Dictionary**. Ko začnemo brati knjigo, o taki razlagi ne moremo slutiti, prej se nam zdi, da gre za kako eksotično žensko ime, saj ekspozičija spominja na klišeje pornografskega čtiva: glavni junak se zbudi v bolnišnici, ne da bi vedel, kdo je in kaj se mu je pripetilo, ne da bi prepoznal svojo ženo in ne da bi imel kaj na sebi, kar se izkaže zelo priročno glede na metodo zdravljenja, ki temelji na preizkušnjah seksualne odzivnosti. Kar je sestram in še posebno (mladi, lepi...) zdravnici rutinski postopek, je Milesu Greenu (tako se imenuje žrtev amnezije) nemoralno početje in s tem huda preizkušnja za želje njegove podzavesti. Še posebno zanimivo pa postane, ko se izkaže, da je Miles pisatelj (pisanje je pač posebna oblika duševne bolezni, ki konstruira neobstoječe svetove) in ko se prične z liki svojih fikcij zapletati v navidez globokoumne pogovore, ki pa se kljub vsemu vrtijo okrog čisto zemeljske teme: odnosa moškega in ženske, predvsem v njegovih telesnih razsežnostih. Fowles zapiše: resna sodobna fikcija premore eno samo temo: težavnost pisanja resne sodobne fikcije. Metafikcija? Brez dvoma. Knjiga je ne le sorazmerno napeta, temveč tudi neizmerno duhovita, kot je pri Fowlesu v navadi. Potrjuje nas v prepričanju, da je Fowles eden največjih piscev našega časa.

Thomas Pynchon: **SLOW LEARNER** (1984). Thomas Pynchon je bil piscu teh vrstic od vse velike metafikcijske četverice (Barth, Barthelme, Coover, Pynchon) od nekdanj nekako najmanj pri srcu, nemara tudi zato, ker se nikoli ni mogel prav zbrano prebiti skozi njegova dva poglavitna (in zelo obsežna) romana **V** in **Gravity's Rainbow**, tako da tretji, **The Crying of Lot 49**, tega položaja ni mogel prav zlahka popraviti, česar ne naredijo niti zbrane 'zgodnje zgodbe' iz te knjige, med njimi znamenita **Entropy**. Te zgodbe seveda predstavljajo vse značilnosti Pynchonovih romanov oziroma njegovega sloga, predvsem pa ironizacijo ameriške urbane zavesti, vključno s elementi 'campus' kulture, ki je, kot kaže, v zadnjih časih popularna tudi v nekaterih naših krogih, in zdi se celo, da bodo v današnjih dneh, ko je časa vse manj, bralcem služile celo kot nekakšen surogat za Pynchonove romane. No, bolje nekaj, kot čisto nič.

Guy Davenport: **ECLOGUES** (1981). Davenport spada v drugi val metafikcije, čeprav je starejši od piscev prvega vala. Njegove zgodbe križajo mit s pravljico, v kratkih, često povsem liričnih fragmentih se

z blago ironično distanco ogledujejo po izročeni besedilih preteklosti, predvsem po filozofiji, pa tudi po zgodovini književnosti, kar povedo že sami naslovi zgodb, med katerimi so npr.: **The Trees at Lystra**, **The Daimon of Sokrates**, **On Some Lines of Virgil** ... Moram reči, da zna John Barth te reči početi dosti spretneje, čeprav ne moremo trditi, da Davenportu manjka stila, domislje ali čisto fundamentalnega za ta tip pisanja, humanistične izobrazbe. Kljub temu pa se zdi, kot da bi te zgodbe pisal John Barth v trenutkih, ko ne bi bil čisto prepričan, če z metafikcijo misli zares. Bralec, ki misli zares, bo najbrž (tako kot jaz) pripravljen odstopiti svoj izvod knjige po tržni ceni. Robert Coover: **SPANKING THE MAID** (1982). Ta tekst je samozavestno podnaslovljen kot ‚a novel‘, čeprav obsega le kakih 40 tipkanih strani. Coover je torej pričel izdajati knjige na podoben način kot Beckett, kar njegovim pristašem, ki so mu od nekad očitali neproduktivnost, najbrž ne bo posebno všeč. Zgodba bi odlično pristojala v njegovo knjigo **Pricksongs & Descants**: pripovedovalec vedno znova pretepa svojo gospodinjsko pomočnico, ki vseskozi ostaja brez osebnih oznak: banalna gesta, kakor da bi jo pobrali iz kakega sadomazohističnega priročnika, je upodabljana znova in znova, vsakič pa ji je pridodana kaka druga presenetljiva nadrobnost. Coover v tem svojem ‚romanu‘ uporablja motivnotematske podaljške in slog iz prej omenjene prozne zbirke, a tega mu ne moremo šteti v slabo, kajti to počne z virtuozno preciznostjo, ki ji sploh ne sledi zdrš v manirizem. Za nove poglede na njegovo delo pa bo treba seveda počakati na kako obsežnejšo knjigo.

Tako. Enajst tokrat izbranih knjig se vpisuje v obdobje 1981—1987. Prva polovica je (z izjemo Hemingwaya) ‚žanrska‘, druga ‚metafikcijska‘. Izbor je avtorski in, priznati je treba, v prvem delu tudi dokaj naključen. Piscu teh vrstic je seveda žal, da ni vključil nekaterih starejših knjig, med žanrskimi Dickeyeve **Deliverance**, ki ji je že posvetil odstavek, pa ga kasneje izločil zaradi zgodnje letnice izdaje (1970), med metafikcijskimi Vidalove **Myre Breckinridge**, ki je izpadla iz istih razlogov in Barthove zadnje, **Sabbatical**, ki jo pisec že kakega pol leta ‚še prebira‘. Povedati pa je treba: upati je, da ne bo kdo prepričanja, da je kultura našega časa kultura ‚digestov‘, vzel tako dobesedno, da bo mislil, da pozna te knjige, če prebere le njihove omembe na tem mestu. Za zdaj toliko.

FRONT-LINE

Franjo Frančič

DOMOVINA, BLEDA MATI

Aleph, 1986

Zaradi inercije manj individualističnih medijev je sodobni literaturi pripadel privilegij redke čednosti, da razkriva slepila tabuizirane resničnosti. Poslušnost individualističnemu odzivanju na prepovedane stvari, naravnemu zoper skandiranje tolikokrat premerjenih obrazcev oblastniškega vedenjskega nareka, pa je vrlina, s katero se v določeni meri odlikuje tudi avtentično »narečje«¹ Frančičeve pisave: ostrina rezila, ki razpira gnojno rano vojaške institucije. Za izostrenim slepilom, služenjem za blagor domovine, se tu prikaže wildovsko spačeni portret.

Vendar *Domovina, bleda mati* ni, kakor bi kdo pomislil, reducirana in sežeta tematizacijska varianta Cankarjeve triade mati-domovina-Bog. Frančičev junak, ki ga avtorizira predvsem pisateljeva avtobiografska mizanscena, namreč v eksistencialnem in intelektualnem smislu uteleša postržek s socialnega dna. In to je odločilno. Kolikor lumpenproletarska eksistenca, nastopajoča brez stanovske in narodne zavesti, ne priznava temeljnih postavk narodovega etičnega kodeksa, istoveti sam imaginarij domovine z njeno skorumpirano predstavniško ustanovo. Bleda podoba domovine se izriše v trdih konturah družbene prisile. Tovrstni bič tedaj ne obvladuje le slike in prilike Frančičevega protagonista, marveč daje impulz celo njegovemu življenjskemu slogu, ki je poslej strnjen v formulo: »J'accuse!«² S tem da vsevprek terja obtoževanje, tortura družbe — ali domovine, če hočete — izstopi kot neizpodbitni eksistencialni kriterij, po katerem se lumpenproletarec meri in navsezadnje — preprosto rečeno — je. Ker pa je tako rekoč usodno zvezan z mehanizmi represije, se z dna, iz zaprtosti med slepa okna v svet, ne more zavihteti na socialni rob in doseči vedute, ki zagotavlja relativno oporečniško avtonomnost, prostost še zlasti pred ideološkim tutorstvom in zavoljo tega toliko intimnejši stik s kulturno dediščino evropskega individualizma.

Medtem ko je Frančičeva literatura zastran verističnega prikazovanja potlačena izkoreninjenosti sicer avtentična, bistvene neavtonomnosti

socialnega dna ne transcendirata. Od tod tudi vrtenje v začaranem krogu in — paradokсно — samonanašanje te literature. Avtoreferencialnost, ki *Domovini*, *bledi materi* preprečuje, da bi postala prava lumpenproletarska epopeja. Slutimo: mar za to ne bi bilo treba izpahnuti socialnega dna v obče brez-dno antropološke skušnjee? Kajti potem je vselej tako, da je brezdomska nostalgija po domovini onkraj cenene nacionalistične prikazni in venomer, tako ali drugače, zgolj na poti domov, na belo rodno Itako.

Vid Snoj

Rudi Šeligo

MOLČANJA

Mladinska knjiga, 1986

Nova Šeligova knjiga, zbirka črtic in legend, razodeva drugačen prijem, kakor smo ga bili vajeni iz njegovih doslejšnjih proznih del. Znano je, da je Šeligova proza v šestdesetih letih dajala pečat slovenski različici francoskega novega romana, izvirajoč iz simpatije do reistične percepcije sveta, ki je poskušala spodriniti s prestola antropocentrično držo preživelega, kot se je takrat govorilo, klasičnega humanizma. V literarnem kontekstu je to pomenilo izstop iz utrjene topografije tradicionalnega fabuliranja. Čeprav pisava takšne literature razosebljanja in popredmetovanja ni zapadala muham enodnevnica, opuščajoč monološke, dialoške in poliloške oblike ter vpepljujoč zunanje opisne, pa se je navzlic temu izkazala za svojevrsten μ -topos, za utopičen projekt. Če se ozremo nazaj, k Šeligovemu *Triptihu*, med novimi meridiani zasidranemu, vrhunskemu delu te vrste, potem ne moremo mimo dejstva, da je že v tej literaturi marsikdaj neizbirčno reistično popisovanje stvari omejeno na simbolično funkcijo (ponavljanje števila tri), zato pa tu toliko bolj prihaja do veljave neka eksistencialna skušnja našega polpreteklika. In zdaj, potem ko ga je izpred zaprtih vrat zvalil mik »živopisnejše« literarne zvrsti, dramatike, se Šeligo spet vrača k prozi.

Ne more nas več presenetiti, da je Šeligova govorica v tej knjigi spremenjena, zatrta, vseskoz na meji med metaforičnim vzklicevanjem in molkom. V črticah so zasnovani nenavadni prizori iz vsakdanjega življenja, v katerih posledico pisčevega navduševanja nad magijskim gledališčem predstavlja simulacija nekakšnega ekstatičnega martirija, ritual, ki ostaja brez podeljene, odrešitvene moči uroka zato tem bliže molku. Še večjo oporo pa je Šeligovo načelno zavračanje tradicionalnega pripovedovanja fabule našlo v postmodernistični kratki zgodbi. Njegove legende, ki so, denimo, glede na

krščanske, prekrite z antično in srednjeveško patino, kljub vsemu samo sekularni, a vendar svetost sveta in človeka žrtve zalezujoči apokrifi, mnogo dolgujejo prav t.i. faction-fiction. Na eni strani Borgesovim izmišljijam, čezčasni in univerzalni mešanici zgodovinskih dejstev in fikcije, na drugi pa Kiševi predelavi teh izmišljij, njihovi časovno-prostorski konkretizaciji, ki je cepljena na specifično vzhodnoevropsko skušnjo s totalitarističnimi režimi. Šeligo se ne mudi pri zavajanju z nadrobnimi podatki niti potem s sproščenim fabuliranjem ne razgrinja življenjepisov. Zgodovinsko akribijo, integralni del faction-fiction, nadomešča s postavljanjem človekovega žrtvovanja in hrepenenja v imaginarni, toda ne čisto splošni prostor tostran in onstran zmeraj zmagovite »Velike revolucije«, medtem ko razpletanje zgodbe fiksira v eno samo, odločilno situacijsko sekvenco. Veliko bolj poudarjena je fiktivna plat tekstov, ki se na primer, najizraziteje kaže na koncu zbirko začenjajoče zgodbe *Abba*: ko pišoči zapornik, bivši inkvizitor in zdaj sojena žrtev revolucije, iz celice gleda drevo, kjer gnezdita sovi (spomnimo se drevesa in gosnice, hrepenenja iz Kosmačeve jetniške črtice!), ga pripravljajoča se nevihta, »skala smolnate teme« in nenadne tesnobe, potem ko ga nobena arestantska tortura ni zmogla, pripravi do tega, da naredi samomor, iz fusnote pa zvemo, da je na okostnjaku — ko so ga z lobanjo na listih nemara(?) našli ali pa ga je našla pisava sama — ležala skala. Osupljivo: v imenu fikcije dobi retorična figura pisave kot ključni moment razpleta ubijalsko moč, ne zares, seveda, temveč v fiktivni razsežnosti. S takšnim logocentrizmom pa literatura stopa — recimo v vsaj — v nevarna razmerja.

Vid Snoj

Peter Kolšek

ELEGIJE

(Založba Lipa Koper 1986, zbirka Rob)

Lepo nama je s Kolškom: on piše, jaz berem. In potem je še tu anahroni (kakor bi mi znal zagotoviti Marko Crnkovič) objekt najinega početja: poezija. Elegije. On prispeva otožnost, ki jim gre, jaz pa ti-sto minimalno pozornost, ki bo zadoščala, da bo nekaj tega občutja zapadlo tudi meni. Ne vem zakaj, ne vem kako; ali pa sem čisto enostavno dovteten za »ponovne« zapise, ki zmorejo ohraniti vrednost sicer že znanega sporočila? »*Kajti samota ni nikoli deljiva.*« (str. 5) v skladu s tem zagrnem zavese in mrak skrajša prostor: in vendar je vprašanje, če je to dovolj veliko zdravilo proti razpršenosti prostora: »*Le bežanja in menjave so pravi dom.*« (str. 5) Dobro; če je že res, da (se) s-pomnim, da preberem iz modro obrobijene

knjižice samo tisto, kar mi je ostalo od nje, kar sem v trenutnem stanju znal prebrati, pa je res tudi, da ni jasno zakaj bi še kaj drugega? Predvsem je tako, da »Čoln se ne oddaljuje poslednjič« (str. 8), da pred mano vstajajo slike možnosti nešteti ponovitev in tako mi zmanjkuje časa za karkoli drugega. Asocialnost? V Fahrenheitu 496 pod tem izgovorom sežigajo knjige. Sežgati samo ene med njimi (npr. poezijo) je isti nesmisel. Če ne še kaj več. Sploh pa še, ker je asocialnost sekundaren pojav: averzija do so(?)-človeka pride šele po zasičenosti z njim. In se nato izkaže, da je to le prehodno obdobje: »Zato sem sam, tako svež in sam v naklepanju krutosti.« (str. 13), kajti za utelešenje poslednjega verza sta že potrebna dva. »Zalobnost« poezije?: »Saj nismo tako osamljeni in nesrečni / le nestrpnj in prekmalu zveličani.« (str. 14). Vedno sem imel rad pisavo, ki verjame v lastno kozmološko moč in usodnost, ki sama v sebi ne zmore razločiti sveta ne »tej« in »oni« strani Besede: »S kruhki so postregli prepozno. Napaka / je posledica gube v šestem sonetu.« (str. 23). Ne bom tajil; tudi sam »padem« na estetiko videospota, kratkega sporočila, ostrega tona, ki pospremi fluorescenčen utrinek v trenutku, ko mi pomežikne kateri novih, elektronskih medijev: v barvah Kolškovih pesmi mi torej manjka nekaj npr. žanrsko-srhljivega ali če ponovim za njim: »V podrobnostih / ni bilo nič peklenškega« (. . .) (str. 32).

Spomnil sem se: če pesnik v prvi vrstici zaključne pesmi (in jaz verjamem v nenaključnost takšnih postavitev) zapiše: »Že ves dan govorim o Črtomiru.«, potem je seveda jasno, da zbirka ni mogla privzeti drugega naslova kot prav Elegije.

Bojan Žmauc

Andrej Žigon

KRT V SEDLU

(Založba Lipa Koper 1986, zbirka Rob)

Ležim na otomani in zrem v sliko na zavihku: močan in bradat in takoj je most med nama: »Od Potočke Zijalke sem je jezik najmočnejša mišica sveta.« Pa še nekaj se takoj izlušči izmed listov: to je nedvomno **preostanek** ludizma. Vse o njem se lahko poučite kje drugje, če vam še ni znano. In je seveda tudi takoj jasno, da *Krta v sedlu* najbolj skuša rasedlati ravno »preostanek«: kajti s tem mu naravnost prida relativno (pač glede na le majhen časovni odmik) nesodobnost in zmore samo še z obžalovanjem ugotavljati, da bi v nekem drugem času lahko Žigonu pripadlo neko drugo mesto, mimo tega na obrobju.

Pri tem seveda ne mislim odreči Žigonovim pesmim vrlin, ki bi bile vredne branja: sam sem še vedno zleknjen kakor v prvi vrstici in berem kako *Homo erectus* (str. 7), gnani z zanosom prvega citata, »Nag in isker — reka ob rojstvu« (isto) skoči in se zažene, da bi lahko ob koncu zbirke s to svojo močjo zmoget le še *Epitafe* (str. 47—51). Hiter, pa vendar le nakazan lok z nazorno upadajočim koncem: ludizem ni mogel nikoli preko njega. Za kaj takega je treba kaj več kot le »mišice«. »... veterinjaštvo je postalo še edini možen umik pred mrzlo navzočnostjo smrti...« trdi zapis na zavihku. Žigonova zbirka je živ dokaz, da temu ni tako. Sodobni svet, poln podatkov, zasičen ljudi in njihovih sledov, zahteva vse kaj drugega kot le omenjeno kvaliteto. Zahteva tehten premislek in to tudi takrat, ko se zdi, da ta ni možen, ko rešitve ni videti na obzorju, ki se razliva onkraj nepreglednega morja vedno dotekajočega Novega. Treba je onkraj njega, proti rešitvi na videz še tako iracionalnega problema (da bo njegova rešitev še naprej množila že znano...) ... in izseki s te poti so literatura tega časa... Žigon pa pravi: *Tu bom ostal na zeleni ploščadi / Notranjske, z dvignjenim palcem / do sodnega dne.*« (str. 13) Tudi čakanje je način. Toda pripadajoče že zapadlemu pesniškemu razmisleku in kot tak je *Krt v sedlu* zajahal lesenega konja: njegov natis je najbrž samo še dolžnostna gesta že mumificiranemu izrazu.

Bojan Žmauc

Edelman Jurinčič

MLADI JUNCI V RITMU JESENI

Založba Lipa, Koper 1986; zbirka Rob

Ne gre za trivialnost, ne za poezijo, ki bi bila namenjena ozko profiliranemu občinstvu, gre samo za to, da nastavni mitemi, ki jih izrablja Jurinčič tolikanj dišijo po prsti, da jih le še stežka zadovoljivo razpoznavamo z našimi urbano deformiranimi čutili. Ali pa je to napačna ocena načina lastne percepcije? Saj je Jurinčič pravzaprav najšibkejši ravno tam, kjer se izrazito nasloni na folklorno tematiko in močnejši tam kjer se približuje prvinskemu, npr. občutenju samote. Potem pridemo samo še do razlike v obrobi: prispeva urbani vrvež omenjenemu stanju bolj nesmiselen okvir? Ali pa mu kraške goljave dajo intonacijo globejšega? In je pesnik zagotovo uspešen tam, ko njegov strogi zapis zmore samo še evidenco videnega in ostaja možnost pristranega komentarja zunaj zapisa? »Umrli si. / Z bratom sva te odnesla.« (str. 31) In je še najmočnejši, ko je »dogodek« že v originalu oropan možnosti izkrivljenega konteksta: »Prišli so nenadoma, / preko noči, / ne, da bi vedel.« (str. 5). Kjer se pokaže, da Jurinčič v resnici ne potrebuje uporabe narečja, vsaj ne v takšni meri kot jo je. Saj je to, širše vzeto, izredno variabilno, naključ-

no prav tako kot je, in tako kar nekako vsiljuje lokalizacijo, zamejujoči kolorit...

»...gre. Za otožno invokacijo izgubljenega mita.« pravi odlomek iz Ocene na zavihku. In se izgublja v isti izbiri ozkosti zornega kota, ki sem jo navedel že zgoraj. Mit o ruralni idili je vedno obstajal samo skozi slepljenje nas, ki prebivamo v urbani enklavi sveta. Za tiste, ki so ga živeli, si seveda nikoli ni mogel nadeti svetega plašča. In tako bi moral pesnik, če bi naj bil resnično fasciniran, priti iznega drugega življenja tja, kjer je Jurinčič, kakor zvemo iz njegovega lastnega zapisa o sebi, že zdavnaj prepoznal surovo otopljivost... Za nas sta končna verza: »Glej, žalost je rojstvo / in življenje je smrt.« tiste besede, ki jih lahko izreče v biblični dikciji stilizirana, očiščena (celo ruralnosti kot možnega emblema), za Jurinčiča (in še koga) do sivosti osiromašena in ponavljajoča se navzočnost. Za nas samo izrez sveta. Nekdo ne vidi preko njega. Včasih tudi Jurinčič. Morje optik.

Bojan Žmauc

Jure Potokar

AMBIENTI ZVOČNIH POKRAJIN

Mladinska knjiga, 1986

Če je potrebno dopuščati »naravne zakone«, da je kakšen posebno pragmatičen dogodek »verificiran« — potem lahko mirne duše napovemo **kingovsko kolizijo svetov**. Če bi se komu zapisalo, da gre pri Potokarjevi poeziji za žanrsko-tipološko (kar je seveda contradictio in edieco) »totalno neskončnost« — bi se lahko z njim celo strinjali. In kaj bi naj ta »totalna neskončnost« (v Potokarjevem primeru) sploh pomenila? Pač to, da takšna »totalna neskončnost« v naturalistični doktrini funkcionira predvsem kot posebno žanrsko pravilo, ki se (kakšno naključje!) nanaša na vse žanre.

Žanr Potokarjevih pesmi pa je seveda nedoločljiv.

Recimo:

puh vročine je zdaj notri in bo šel skoz lica ven! (Reže)

//po strani pokrajini, / ki ji je ime nerazumljivost. (Beg)

z lahkotno roko namerno prežgana fotografija. (Samuraj II)

in potem še pač

če sediš za mizo, borges, komu zmanjkuje (Borges)

ali to ni kar preveč očitno poigravanje s fragmentizacijo, kakršno je sproduciral Doctorow v svoji prozni zbirki **Življenje pesnikov?** Pravzaprav bi to lahko tudi držalo, vendar pa je res, da se tovrstna eksorbitantnost in naslanjanje na drugotni »nastajajoči konsenz« v naj-

lepši Laschovi maniri — vedno obrestuje samo tistemu, ki se poskuša prebiti z vsakršnih »nivojev realnosti« na popolnoma pragmatične »diskurzivne lastnosti« same narativne distribucije mest »realnosti«. Vendar pa je veliko vprašanje, če v Potokarjevi poeziji sploh lahko odkrijemo »nivoje realnosti«. Namreč, Walter Benjamin je ugotovil tudi to, da se je na teoretskem polju (pač takrat) sproduciralo tudi vprašanje, če je mogoče tudi fotografijo razumeti kot umetniško delo (**Pariser Brief II**) — in pri tem je mogoče prav z lahkoto »strukturirati« podvojitveno razmerje med glasbo in literaturo, pač takšno, kakršno zagovarja Jure Potokar: »fikcija« literature je »diskurzivna lastnost« glasbe. Oziroma, to lahko pomeni samo to, da se »dobesedna preteklost« literature lahko »verificira« samo s pomočjo glasbe — in to ne kakršnekoli glasbe, ampak ambientalne glasbe Briana Ena. Morda pa je prav na tem mestu Potokarju uspelo, da je »ne-zgolj-z-navajanjem« izvedel posebno uspešen maneuver s »totalno neskončnostjo«, kakršno navsezadnje ponujata tako literatura kot glasba — in postavil vprašanje, bolje, **dve** vprašanji: ali je tudi glasba umetnost; oziroma, ali je tudi literatura umetnost. Na vprašanje pa posebej »definitivnega« odgovora seveda ni.

Tadej Zupančič

Esad Babačić

KAVALA

Založba Lipa, 1986

Verjetno bi morali za začetek povedati, kaj »kavala« sploh je — in to bi lahko navsezadnje tudi storili. Vendar pa bi bila ta pot preveč prava, »točna« in celo »resnična« in tako je skoraj bolje, da jo mah-nemo po napačni poti, čeprav njene netočnosti ne smemo za nobeno ceno upoštevati.

Babačićeve pesmi, zbrane v njegovi prvi »praktično-etablirani« pesniški zbirki (namreč, zbirka je izšla pri eni izmed slovenskih »uradnih založb«, prejšnje so izhajale kot vsakršne samozaložbe in kot publikacije ŠKUCa etc.) zamejuje »specifično-razpršena« struktura, kar pa ne pomeni nič drugega kot to, da se na njegov »mejni lirizem« (v pesmih Krvava roža, Črna beseda, Zaljubljeni valovi deroči in Dekličin) ne more sfragmentirati domala prav nič drugega razen, seveda, »mejnega lirizma« samega. Po drugi strani pa je za **druge** pesmi značilna »realna historizacija« vseh mogočnih popolnoma vsakdanjih dogodkov (višek te tendence predstavlja seveda pesem Časopis, ki pa je že takoalitako »verificirano« **najboljša pesem**, kar jih je bilo napisanih leta 1982). Pri tem pa se pojavlja paradoks: podobno kot pri zbirki

Kri Braneta Bitenca gre tudi pri Babačičevi **Kavali** za posebno vrsto »izbranih del«, kar pa nedvoumno aludira na to, da ne gre samo za abstraktno analizo lastnosti in kategorij literarnega diskurza, ampak za povsem konkretno razpravljanje o **fryejevski** percepciji pragmatičnega **mood** slehernega literarnega ustvarjanja. Namreč, »izbor« iz »del« (kako žalobno hawtornovsko zveni vse skupaj!) predstavlja tako »resnično« (ne pa »verjetno«) konstitucijo poezije, ki je dobesedno **označila** »določena obdobja« — ne samo partikularne literaturne produkcije ampak tudi univerzalnega nartivnega »splošnega mnenja«. Zanimivo pri tem je, da tudi Babačič (podobno kot Bitenc!) izhaja iz substancialnosti punk-gibanja, čeprav sam zelo redko »diferencira« in na nek način celo »verificira« fenomenologijo punka kot praktičnega »ujemanja z realnostjo«. Celotno »fragment« (kakor lahko imenujemo, recimo, pesem Časopis) se ne razvije »v novo celoto« ampak je tipološko kršen s tem, da postane »inventivna norma«. Z drugimi besedami: Babačič stoji kot pesnik vedno na eksplicitno novih »reprezentacijah realnega« — vedno znova izhaja »iz«e-povedanega«, pri tem pa nikoli ne ponavlja »že-povedanega«. Še z drugimi besedami: verjetno bi bilo pretirano reči, da je Babačič **alegorik** — vedeti pa je potrebno, da ni daleč od tega.

Tadej Zupančič

Brane Bitenc

KRI

Založba Obzorja, 1986

Empirično dejstvo je, da prva Bitenčeva zbirka pesmi predstavlja pač »zbrana dela« in tako se zdi, da njegovega ustvarjanja ne moremo razumeti drugače kot izrazito **sloterdijkovsko** strukturirano celoto, pri kateri lahko vedno znova »odkrivamo« sicer popolnoma pragmatične modalizacijske sklope, ki pa se (ponovno:) vedno znova spreminjajo tudi v praktično ekonomijo sentimenta. Če bi pesmi (in krajše prozne sestavke — kar pa ne spremeni stvari) Braneta Bitenca lahko kakorkoli natančno opredelili, potem gotovo ne bi šlo samo za **imaginarno** post-punkovsko ali kakšno drugačno literaturo **presežka**, torej literaturo »dvojnosti« (dvojna »simbolika« — prvotno cinična, drugotno psihotično simbolna; dvojna »metaforika« — prvotno »posredovana«, drugotno »sugerirana«; dvojna »kršitev« — prvotno pragmatična, drugotno univerzalna), ampak predvsem za **absolutno premeščeno literaturo** — vendarle iz literarnih in ne-literarnih diskurzov v polje tipoloških fundamentov. Takšna poezija (torej: tudi literatura v celoti) pa je natanko takšna, kakršno opredeljuje sicer rahlo starinski pojem »sveža«. In kakorkoli že obrnemo, zmeraj znova se pojavimo pred čisto

empiričnim vprašanjem: ali ni takšna poezija kljub vsemu še vedno paradoksalno zavezana nekakšnim matemom o literaturi-kot-formalni-znanosti ali drugače, o posebni logiki, ki je značilna **samo** za literaturo, celo samo za »pure-literaturo«, kakršno piše Brane Bitenc. Odgovor je preprost.

V bistvu namreč ne gre za vsakršne »izpovedne« pesmi, ki jih je žepatološko vsakdanja lirika pač »kompleksno« in »intenzivno« prvotno-akumulirala in jih celo dala razglasiti za »diskurzivni izvor« sleherne **lirike**, pri tem pa seveda »kršila« določeni **prepovedani prostor** literarne teorije — pač ta, da lahko »lirika« govori (gre za semantične modulacijske obrazce) tudi o **liriki**. Če ne drugače, potem je to vsaj slabotno početje. Za Bitenčevo poezijo bi lahko rekli, da gre za posebno vrsto »reflektirane nepristopnosti«, saj se kljub temu, da se že v naslovih pesmi (in, seveda, v posvetilih) pojavlja precej znanih imen slovenske poezije in vsakdanjega življenja — ne da preprosto zaključiti, da gre pač za solipsizem ali kaj podobnega. Aksiološka trdnost in »zunanost-ki-je-pravzaprav-ni« — da, to bi bili verjetno pravi (sicer bežni) oznaki za Bitenčevo poezijo. Kljub vsemu pa je še vedno »ena-izmed-najlepših« Bitenčevih pesmi pač Pejt ga pogledat, Brane.

Tadej Zupančič

Vinko Möderndorfer

TELO

(Založba Studio Vipotnik + Möderndorfer, 1986)

Nova pesniška zbirka že kar preveč plodovitega pesnika Vinka Möderndorferja je bolj kot zaradi kakršnihkoli pesniških kvalitet in inovacij zanimiva kot po izdajateljsko-opremni plati uspešen, a poetološko nezanimiv projekt, ki sta ga sopodpisala Studio Vipotnik in avtor sam. Za slovenske izdajateljske razmere zadnjih nekaj let že kar neverjetno inovativna, enostavna a estetska oprema knjige na žalost niti približno ne more odtehtati vse prej kot inovativne, estetske in dovršene poezije, ki podobno kot v Möderndorferjevih predhodnih zbirkah ostaja neizrazita in preveč ustvarjalčevsko samozavervovana, da bi lahko vsaj približno problematizirala bistvenejše tematske sklope.

Vinko Möderndorfer z novo pesniško zbirko potrjuje položaj pesnika, graditvijo dovolj enovite lastne poetike, ostaja pri svojem pesnjenju nekje na pol poti, zadovoljen z neposrednim lirizmom kot tehniko odzivanja oziroma upesnjevanja problematik vsakdana in hkrati tudi tehniko neprisotnosti osi selekcije, ki nujno rezultira v literarni nedodelanosti.

Poglavitna komponenta Möderndorferjeve poezije je tudi v zbirki **Telo dokaj** senzualno obarvan svet erotike. Upesnjevanje poteka neke med ravnijo primarnega, zato v svoji neposrednosti včasih ekspresivno učinkovitega lirizma in stilno nadzorovane govorice, ki se zaveda distance med ubesedovanim in ubesedenim. Prav gibanje v tem vmesnem prostoru Möderndorferjevi poeziji onemogoča bodisi enovitost bodisi neposrednost, ki bi, sicer na različnih ravneh, le lahko rezultirali v umetniški dodelanosti celote. Impresionistično obarvane variante orientalskih pesniških oblik, oziroma haiku poezije prehajajo v izrazito veristično nenadzorovano pesniško govorico, zarisanje usodnosti lirskega subjekta postaja zaradi stilne neadekvatnosti zapisovanje v prazno. Če citiramo: »Kako usodno je / kako minljivo je / nocojšnje / najino jebanje.« Neprisotnost osi selekcije kot procesa, ki omogoča stilno dodelanost, se tu ne kaže kot proces modernistične poezije, ki zavestno enači nepomembno in pomembno, primerno in neprimerno, resno in neresno, tako da skozi to enačenje negira ustaljene in predpisane vrednosti stvari. Ostaja pokazatelj nezadostne selektivnosti in inovativnosti. Poezija prevzema obrazce uniformnega vsakdanjega govora in prigodnega pesnenja, ne da bi jih poskušala ustrezno transformirati.

Poezija Vinka Möderndorferja je zato še najuspešnejša v kratkih, stilno impresionističnih pesniških drobcih, ki so, če že ne kot bistvenejše poetične kvalitete, zanimivi vsaj kot stilno v zadostni meri dodelana poezija. Ta ne dotika bistvenejših tematskih sklopov, a vsaj do neke mere ohranja poetološko enotnost in avtohtonost.

Tomaž Toporišič

Feri Lainšček

RAZA

Pomurska založba, 1986

Ko ne vemo, kaj bi, ker smo že nekoč povedali: če pristanemo na konsenz, ki so ga kdovekdaj potrdili slabo oblečeni literati, da je proza pač vse tisto, kar ni vezana beseda, potem je delo **Raza** vsekakor proza. Če pa se temu konsenzu izognemo in si skušamo pomagati s čim drugim, nam zmanjka besed in ostanemo odprtih ust. Kaj je to, kaj leži tukaj, odprto pred nami? Res je, daje videz knjige. Mar je mogoče, da je to roman? Ali je res možno, da je ta zvrst, nekoč tako eminentna, zdrknila v luknjo psevd-zgodovine in hlevskega stila, kjer se prebivalci dišavijo s proizvodi Coco Chanel? Ne vem, a ljubitelji literature si bodo vsekakor oddahnili: kljub temu je to proza, tista preveč interpretirana, ki pa je ponavadi ni na pretek. Proza v

krizi, vsekakor. Poskus zgodovine prekmurskega življa s stališča »homme de lettres«, ki mu na ognju brbota bujta repa, na vratih pa piše: »Simpatizirajmo z zatiranimi, bijmo se z vladajočimi.« Prav, povejmo. Raza je antipatični izcedek modernistične smole, ki se je ustavil na sredi pada ter zmrznil. Tam mu je nekdo šepnil: »Ne delaj se norca iz lepih stvari, hahljanja je konec, bodi moder ter resen pisec. Beri Levstika, zadnja desetletja pa naj ti bodo poduk, kako se piše zgodba.« The ghost disappeared and Raza appeared. Toda padla je v krut čas in čuden prostor (v drugačnega verjetno ne bi mogla). Nekdo, ki ga literatura zanima s stališča zabave, kratkočasje, ki ga ne zanima zakulisje, je knjigo prebral. Močno se je trudil in zdaj poroča o učinku, ki ga je nanj imela: »Prebral sem jo približno pred dvema mesecema, o knjigi bi ne mogel reči ničesar, ker sem vse, kar je v njej, že pozabil.« Kakršen smisel imajo v tem primeru aduti literarne teorije? Argumentov »za« ni mogoče najti, argumentov »proti« je preveč, da bi jih naštevali. Dve možnosti: Raza ni roman za zabavo, ker pač ne zabava povprečnega bralca ali, Raza je roman razkrivanja eksistencialnih plasti, vendar jih povprečnemu bralcu ne razkrije. Oboje je res, toda: komu jih razkriva? Eliti, vsekakor, uganili ste. Ne, res ni pomembno, če se Raza ne prodaja, če si je ne izposajamo v knjižnicah, ne, to ni pokazatelj, ki bi veljal tukaj (velja pač drugje). Pomembno je, da Razo prebero trije ali štirje ljudje, ki bodo z njo bogatejši. Oni razumejo, njim gre kompetenca, zato, dragi bralci, vprašajte njih! Ko se bodo izjasnili oni, bomo začeli pisati o Razi takole: »Lainšček je s svojim implicite diskurzivnim stilom, ki ga mazili z apokrifno nepredanostjo kontemporarnim anti-humanitarnim masivnim fluksusom, upirajoč v poznokapitalističnemu sistemu vrednot, stopil na tron, ki bi mu ga z lahkoto zavidali eksistencialistični krogi s Heideggrom na čelu.«

Luka Novak

Tomaz Šalamun

LJUBLJANSKA POMLAD

DZS, 1986

Kako hecno početje: opesnjevaty svet, ki je tako raznolik, da njegov skupni imenovalc temelji kvečjemu prav na tej raznolikosti, tej uravnolovki ponudbe. Kako čudno: truditi se, da bi ta kaos nekako zazvenel v harmoniji pesniške besede, ki sama prav tako ni harmonična, pač pa včasih disonantna, včasih spet lepo ritimizirana, no, saj ni važno: vse je dovoljeno, vsa pravila uporabljena, vsa pravila kršena, vse že stokrat upesnjeno, razpesnjeno, raztreščeno, a še vedno Šalamun

vztraja pri tem, da je še mogoče pisati poezijo. Osebnostno proti poeziji nimam ničesar, včasih sem jo prav rad bral, vendar se mi zdi, da je tok časa usmerjen nekam drugam, v nekaj bolj profanega, če hočemo, od poezije, vsekakor pa bolj življenjskega. Poezija morda res lahko obstaja le v Šalamunovem stilu, stilu velike zajebancije, pa še to bi imelo efekt le, če bi bile vse pesmi tako smešne kot Obrat. Morda je torej izhod za poezijo (če je smiselno tak izhod iskati) v smehu, ironiji, veriženju ter menjavanju pomenov. To je mogoče doseči samo z vedrino, ki pa je v srednjih letih naših pesnikov kaj redka. Prav: Šalamun resda posebej poetično hiperprodukcijo, ohranja pa neko stalnost, neki kozmopolitsko veder odnos do svojega dela, ki ni tako brezmejno travmatičen kot pri večini naših poetov. Rekli bi, da Šalamun s svojo poezijo ni tečen, ne vsiljuje metafizike, ne vsiljuje kozmičnih rekov a la čemu pesniki?, ne vodi bralca za nos z nekakšnim elitizmom, temelječim v kmečki logiki umetnosti, marveč takole za »zajebancijo« nekaj piše in to nekaj je še kar duhovito, če pa že duhovito ni, pa vsaj pritegne (ko sem bral Tauferjeve Vodenjake, sem namreč zaspal, dobesedno). Recimo, da je vse skupaj lahko — to je vsekakor odlika nekje, kjer profesionalnosti ni — in predstavljam si Šalamuna, kako napiše par pesmi, nato pa se gre malo zabavati v Firence. Cool, bi rekel tisti Tadej Zupančič, ki si je sobo opremil v barvah nekega nogometnega kluba. Tako pač je, poezija se bo na Slovenskem še pisala, brali jo bodo vedno nekateri zagrizeni poetični fanatiki, ki bodo s hipijevsko držo zrlili v neznano in še Šalamun jim ne bo dovolj globok. Kritiki pa pri tem seveda trpijo, čeprav tega ne marajo.

Luka Novak

RAZA

Šalamun, Tomaž

Tomaž Šalamun

RAZA
Šalamun, Tomaž
Tomaž Šalamun

