

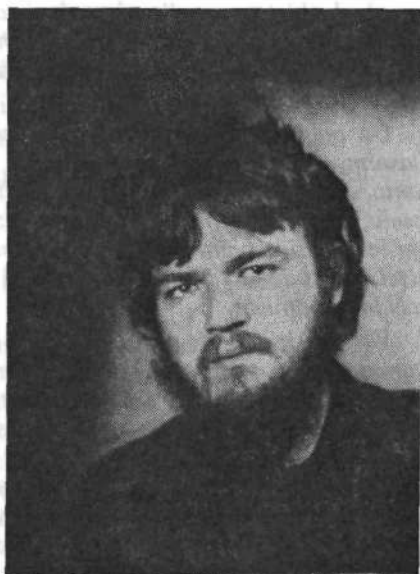
med mladimi, saj na njej temelji naša celotna družba. Morda nam predstavniki starejše generacije zamerijo, ker morda predvsem mlajši ustvarjalci o tem ne razmišljamo dovolj.

Čeprav predstavniki mlajšega rodu samo posredno občutimo moč in veličino revolucije, smo njeni nasledniki in zato dolžni ohranяти njeno idejo in graditi tudi vse novo na njeni osnovi.

In če ob koncu napišem malo neskromno tudi v svoj prid: nobena druga vrsta umetnosti nima tako velikih možnosti, da združi v sebi najširše in najbolj raznovrstne pojme in stanja v tako drobno, a zaokroženo celoto, kot je lirski pesem, zato naj ne bi bilo v prihodnje več nobenemu, kdor ima le možnost, težko seči po njej.

Marjanca Colarič

## Enajst pesmi



Jurij  
Detela

Skrepenela zavest  
zakovica dveh trenutkov  
čarovnija v samoti

\*

Prečista človeškost  
gre skozi studenec,  
v palmovem gozdu,  
ob mokri podrasti,  
bambusne hiše,

kot da iz trave  
poganjajo,  
v dihu rumene  
svetlobe.

\*

Sonce je slast v nezrelosti,  
črni okus po krvi.  
Meduzasto bitje se v ognju  
rojeva.  
Vse barve naj bojo preklete.

\*

Groza bije v travi,  
smrt je srce.  
Wordsworth si ne ve več  
imena.  
Umiraj, umiraj  
in zmrzni.  
— KRALJUJEM? —  
Da, ti kraljuješ,  
in to je zlata nesreča  
za nas.

\*

Ta stvar je zdaj mrtvo zelena,  
ki je nekdaj bila živa.  
Zelen je bil rečni kamen,  
ki sem se ga spomnil.

\*

Duša mirne živali,  
s kremplji zelene krvi.

\*

Mestne luči so gozdna ladja,  
zabrisana sled so zvezde  
brez končnega prostora.

odrezana roka v mlaki;  
tako se spomnim dečka  
z belo perutjo ob licu.

\*

v lepoti jih projiciram skozi to deželo,  
te cvetove

\*

V senci umirajo konji,  
onstran obronka  
viseča, prosojna  
praznina.

PESEM ZA MARTO

Marta,  
polje je svet,  
do kraja porasel z žitom.

Ni sence,  
ki ne bi bila popita.  
Zato oči niso moje.

Če vidim,  
so daleč glasovi  
in roka je prekratka.

Če je smrt slepota,  
so ure popadle na zemljo  
povezane s krogom.

Če se spominjam,  
ni temelj času  
bitje srca.

Če ga slišim,  
še boben zakopan  
odmeva.

GLAVA Prepričan sem za Atmana,  
da poje brez krvi,  
ko kretnja, ki zanika barve,  
se v stisku silf zgubi.

Če Atman glas za sebe jemlje,  
da gledam k sebi z njim  
in um požira črna forma,  
si glavo prilastim.

Ljubezen do možganskih polj  
in mimika strahu  
sta črna ujetost odrešenja  
brez točke in miru.

Ker bobnič se v nebo razlije,  
ker v sredo čela vdreš.  
Na krajih rdeče bremenitve  
se v črno zvezo vpneš.

## Kulturniški fevdalizem

*Slovenska literatura je izjemna po dejstvu, da je njena najkvalitetnejša poezija predvsem poezija mladih avtorjev. Večina najboljših slovenskih pesnikov je umrla v tretjem desetletju svoje starosti. Ne trdim, da so ti ljudje umrli tako mladi zato, ker so pisali dobre pesmi. Do nezmožnosti, da bi bilo večjo starost mogoče pesniško izkoristiti, pa prihaja s takšno doslednostjo, da je zanjo gotovo kak natančno opredeljiv vzrok. Ne poznam nobenega slovenskega pesnika razen Kajetana Koviča, ki bi po štiridesetem letu pisal takšne pesmi, ki vzdržijo avtonomno konfrontacijo, neodvisno od avtorjeve renomirane pozicije.*

*To blokado vidim odvisno od dveh faktorjev. Prvi faktor je mišljenje, ki ga imenujem kulturniški fevdalizem: tu se ukvarjanje s poezijo zreducira na okvir, ki ga nekemu pesniku določa že opredeljena pozicija njegove osebnosti na področju slovenskega duha. Kritika zelo redko razbira obesedovalne postopke, specifične za posamezne pesmi ali vsaj za posamezne skupine pesmi. Navadno se zadovolji s tem, da določi pesnikovo pozicijo, ki jo v imenu sheme, ki pozicijo obroblija od zunaj, sprejme ali odkloni. Teksti, ki so tiskani po revijah, se selekcionirajo predvsem po tem principu, po dveh opredeljenostih, po opredeljenosti revijine težnje in po opredeljenosti teksta, in pri objavi gre navadno za to, če se ti dve opredeljenosti stikata ali ne. Tu je želja po doumevanju pesmi brez napore enako fevdalistična kot želja*

po takšni avantgardnosti, ki jo utemeljuje predstava o že definirani zgodovini poezije, podkrepljena s teorijami, ki se jim pripisuje normativna vrednost za pesniško produkcijo. Feedback občinstva se torej izkazuje kot pritisk, da pesnik sprejme pozicijo, ki mu jo občinstvo vsiljuje. Če se pesnik temu pritisku ukloni, je prisiljen, da svojo pozicijo tudi brani. Na Slovenskem se skoraj nikoli ne dogaja, da bi starejši pesnik bil pri razvoju svoje poezije sprejemljiv za novorojene pesniške težnje. Iz želje, da se pesnik ukloni pritisku feedbacka, izhaja mit o osebni izvirnosti pesnika; in ker si kritika in občinstvo želita popolno razjasnjenost kulturnega prostora in sta zato nefleksibilna, je izvirnost pojmovana kot sprejetje pozicije, ki je enkratna za vse življenje. Zato je Tomaž Šalamun za večino Slovencev še zmeraj predvsem avtor Pokra, ne glede na trinajst kasnejših knjig, ki se po svoji problematiki med seboj močno razlikujejo.

Kulturniški fevdalizem onemogoča, da bi bila pesem pojmovana kot križišče informacij in medsebojna komunikacija. Shema, kjer ima pesnik svoje mesto, si pesem prilasti. A do potrebe po križišču informacij, v kateri vidim upravičenost poezije, ne bi moglo priti, če ne bi bili pogoji za nastanek pesmi, v katerih biva pesnik, a priori enkratni in zato različni. Pozicij ni treba braniti pred drugimi pozicijami. Zato tudi ni pozicija tisto, kar je upravičeno napadati. Pozicije SO, zato se ni treba zavzemati zanje. Pozicija je nekaj, kjer je vsak pesnik popolnoma sam, a ne tuj.

Vse pozicije, vse možnosti za preizkušnjo ščiti pozicija Emily Dickinson, ki je tako mejna, tako na robu sveta, da zdaj ne more več biti nobene pozicije, ki bi ji grozilo apriorno prekletstvo tujosti. Mislim na totalno posvetitev govorice Emily Dickinson nečemu, za kar obljubi, da o tem ne govori; tako postane tisto, čemur posveča govorico, neizrekljivo. V tem odnosu do neizrekljivega je sorodna Georgu Traklu, ki je živel kasneje kot ona; toda Trakl je želel neizrekljivo projicirati v svet svoje sedanosti, pri čemer se je neizrekljivo razkrilo kot dokončno pozabljena, izgubljena skrivnost, ki zaradi svoje odsotnosti zanikuje svet njegove sedanosti; v tem vidim ključ za shizofrenost Traklove poezije; Emily Dickinson pa se je totalno odpovedala vstopu v svet, ki bi zanikoval njeno skrivnost, in v tej odpovedi je bila tako celovita, da njene pesmi sporočajo strah pred tem, kar bi lahko prineslo nove zaznave, nova sporočila; celovitost te odpovedi potrjuje tudi dejstvo, da svojih pesmi ni posredovala drugim in da je hotela, da jih po njeni smrti uničijo. Tu mislim predvsem na pesmi, ki se začenjajo z verzi *I measure every grief I meet, I dreaded the first robin so, A murmur in the trees to note, Success is counted sweetest, I think that hemlock likes to stand:*

Mislim, da trobelika rada  
stoji na robu snega;  
to se ujema z njeno strogostjo,  
to zadošča grozi,

ki jo morajo v divjini ljudje udušiti,  
zasititi v puščavi —  
instinkt za slano, za goloto,  
potreben za Laponsko.

Trobelikina čud se z mrazom krepí;  
škripanje severnih vetrov  
je zanjo najslajša hrana,  
najboljša norveška vina.

Ona ni nič za žametne rase;  
ampak pod njenimi tabernaklji  
tečejo dnjperski pretepači  
in donski otroci se igrajo.

Z druge strani opredeljuje blokirajoči kulturni fevdalizem dejstvo, da je na Slovenskem nastajalo in da nastaja precej dobre poezije. Splošni pogoj za to poezijo v tako blokirajočem ozračju razbiram kot isti pogoj, ki mi je doslej omogočal pisanje. V mladosti je mogoče pisati zelo subjektivno poezijo visoke kvalitete. Subjektivnost pojmem kot pripadnost besede neizrečenemu in neizrekljivemu prostoru, ki je kriterij za pravilnost izjave, kriterij za popravljane in spreminjanje pesmi in ki je za vsakega pesnika oseben. Tu gre lahko za en sam dogodek, ki se ga pesnik ne more spomniti; a ker je pesnik do njega v drugačnem odnosu kot bralec, je to, kar je za pesnika nemoč spomina, za bralca velikokrat sugestivnost in magija govornice. Za takšno pisanje sploh ni potrebno, da bi pesnik kdaj lahko prebral svojo pesem kot indiferenten bralec, ali da bi jo razumel zunaj svoje osebne mitologije. Tu ni potrebno poznavanje energetičnega potenciala besed, dovolj je strogost in natančnost v opredeljevanju neizrečenega prostora. Toda takšen način pisanja postane nemogoč, če se pesnikova refleksija o postopku pisanja stopnjuje do takšne mere, da prodre v prostore, ki jim pesmi pripadajo, in razreši njihovo skrivnost. Kajti poezija se degenerira, če ne predpostavlja, da so v obesedovalni zavesti vsi ljudje v enakem odnosu do njene skrivnosti kot tisti, ki jo izreka. Če je skrivnost pogoja za nek določen tip pesnenja razkrita na kakršnemkoli nivoju obesedovalne zavesti, je odločitev, da se tega pogoja v pesmi ne izreče, ali da se na kak drug način ne vstopi v prostor novega neizrekljivega pogoja, enaka priláščanju skrivnosti, ki postavlja avtorja v pozicijo razsodnika, ki določa, kateri so združeni z njim v poznavanju skrivnosti in zato posvečeni, da se smejo srečevati na kraju pesmi, in kateri niso. Izrečeno zahteva razbiranje, pri katerem je bralec z vso svojo izkušnjo aktiven, avtonomen in totalen. Če je konstelacija teksta takšna, da ima nekaj neizrečenega v njem tako pozicijo, kot da je izrečeno, lahko bralec zaradi onemogočanja aktivnega razbiranja pripada tekstu samo kot ideologiji: pasivno in zanikujoč tisto, kar z ideologijo ni v skladu. Kajti v pesmi je izrekanje edina možnost za informacijo o bivajočem. Namerno neizrekanje ne dopušča neizrečenemu, da bi bivalo na nivoju besedne informacije, hkrati pa je neizrečeno izvzeto tudi iz neizrekljivega sveta, ki se srečuje na kraju pesmi tako, da ga pesem navzven organizira. Zato svet, ki se konfrontira s pesmijo, ki varuje skrivnost, ne more biti celovit. Pesem ga razparcelira in hkrati pripada samo eni od njegovih parcel, ki jo brani pred drugimi.

Neizrekljivo je in se z vsako pesmijo nanovo vzpostavlja, in naloga pesmi je, da ga vzdrži v celoti. Nemoč govornice se lahko samo izkazuje, ne pa hlini. Neizrekljivega smo vsi enako deležni. Ni pozicije, s katere ne bi mogla priti informacija kolektivne vrednosti. Nemogoče je, da odločitve,

do katerih pride v procesu pisanja, ne bi bile prepuščene totalni konfrontaciji. Karkoli je izrečeno, je nekje gotovo razumljeno. Tudi če se kaj izgovori brez vednosti o dogodku, ki izjavo pogojuje, prinese izgovorjena izjava informacijo o stanju izrekanja. Neizrekljivo ni apriorno, temveč prepoznano s pisanjem in informiranjem. Nič ni bolj razumljeno, kot je razumljeno. Vseeno je, če sem to jaz ali kdo drug. Če razumem jaz ali kdo drug.

Ena od najbolj škodljivih prepek kulturnega fevdalizma je status mladinske literature, mit o generacijskih razmerjih, ki blokira pulziranje feedbacka za literaturo mladih avtorjev. Kajti literatura mladine je za bralca, ki smatra, da je starost avtorja pomembna za doumevanje teksta, sprejemljiva samo, če smatra starost in mladost izključno za naravni normi. Če se mladini predpostavlja neko obliko čistejše zavesti, ki ne sme biti omadeževana, ki potrebuje varuhe, in če se obenem upošteva dejstvo, da je mladina prav tako družbeno — kulturno determinirana kot odrasli, je to trditev, da naj bo mladina prikazovalec družbene popolnosti. A mladost ima v kulturi poseben status, za katerega utemeljitev ni vzpostavljen noben sistem opomenjanja, nobena konkretna filozofska šola. Zanj ni uradno priznana nobena kolektivna afiniteta razen tistih, ki jih hvalijo že odrasli. V kolikor mladina, vzpostavljena v naši zavesti, odstopa od sistema odraslih, je to samo na biološkem, ne pa na kulturnem nivoju in na nivoju opomenjanja; tako se z vzpostavitvijo statusa mladine odreka mladincem pravica do tiste akcije, ki bi vzpostavila takšen sistem od družbe odvisnih znamenj, ki bi družbo spremenil. Ker če je mladost posebna vrednost, in če ta vrednost ni določena z vzpostavljanjem specifičnih pomenskih sistemov (prav gotovo za odrasle ne višajo vrednosti mladine tisti pomenski sistemi, ki jih odrasli odklanjajo), potem je vrednost mladosti odvisna izključno od popolnosti družbe, v kateri mladostniki bivajo; in če je družba popolna, ni treba v njej ničesar več spremeniti, zato je odveč, da bi mladostniki vzpostavljali kakršnekoli nove sisteme znamenj; obenem pa so prisiljeni, da sprejmejo nase vse nedoslednosti družbe, ne da bi se smeli ganiti; kajti četudi pripisujemo mladosti še takšno vrednost, obenem vemo, da nobena družba ni brez nedoslednosti. Menim, da je pri govoru o tiskani literaturi, ki jo piše mladina, upravičeno trditi, da se vrednost mladosti ne meri z ničemer drugim kot s priznanimi vrednotami odraslih, saj denar za tisk v skrajni konsekvenci prihaja od organizacij, ki jih sestavljajo večinoma odrasli ljudje. Trditi, da je literatura mladostnikov podpirana zaradi navdušenja nad tistimi sistemi znamenj, ki bi lahko postali nasprotni svetu odraslih — in ta ima pretežno oblast nad tem, naj se kaka stvar tiska ali ne — bi bilo nesmiselno. Seveda je govor o odraslem svetu kot o nečem homogenem groba in neumna poenostavitev; toda »svet odraslih« je termin, ki ga zahteva logika tistega načina mišljenja, ki vzpostavlja termin »svet mladih« kot homogen pojav; in gre mi za to, da pokažem, kako je tista misel, ki vzpostavlja mladost za apriorno vrednoto, nezmožna z razumnostjo vzdržati posledice svoje vzpostavitve.

Misel o vrednosti mladosti je vzpostavljena izključno z mislijo o popolnosti celotne družbe; kajti naravni potenci, po kateri je mladost specifična, ne more nihče pripisovati vrednosti neodvisno od vrednot, za katere se ta potencia zavzema; pač pa zadobi v mitu o apriorni vrednosti mladosti naravna čistost in nepokvarjenost mladostnikov vlogo preverjevalca vrednot, ki jih mladina niti v logiki mita ne more samostojno vzpostaviti.