



LITERATURA

INTERVJU
Milan Kleč

JENNY HOLZER

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH
Janez Strehovec, Peter Sloterdijk,
Matias Escalera Cordero

ZADNJA IZMENA
Jevgenij Popov: Billy Bonce,
Portret F. L. Tjurmorezova

FRONT-LINE
Šalamun, Hribar, Začasno bivališče,
Antologija slovenske poezije

1991

12



Poezija

- 3 *Milan Jesih*: Tam doli stopam
 8 *Rade Krstić*: Učinki lune
 12 *Milan Vincetič*: Predmeti
 16 *Kristijan Muč*: Summa tautologiae
 18 *Petra Vide*: Šest pesmi
 20 *Ivan Črnič*: Sedem sonetov
 24 *Tanja Košir*: Grahovo

Proza

- 26 *Tone Perčič*: Hitler
 34 *Marijan Pušavec*: Kralj in angel

Intervju

- 37 *Milan Kleč*: Jezik se odvija in človeka nekam pripelje

Jenny Holzer

44

Yugoslavlava

- 71 *Franja Petrinović*: Tkivo, slepila

Enciklopedija živih

- 76 *Janez Strehovec*: Zamenjave paradigem, težave s sedanjostjo
Peter Sloterdijk: Kopernikanska mobilizacija in ptolemejska razorožitev
Matías Escalera Cordero: Neznani Valle Inclán

Zadnja izmena

- 100 *Jevgenij Popov*: Billy Bonce
 108 *Portret F. L. Tjurmorezova*
 112 *Peter Vail, Aleksander Genis*: Princip matroške

Front-line

- 117 *Šalamun / Hribar / Antologija slovenske poezije / Začasno bivališče*

Robni zapisi

- 127 *Ransmayr / Poniž / Foucault / Bukowski / Virk / Forjanič-Rankel / von Horvath / Handke / Kermauner / Klima / Slovenski literarni programi in manifesti / Konwicky / Božič*

Uredništvo: Matej Bogataj, Aleš Debeljak, Alojz Ihan, Marko Juvan, Matevž Kos, Darja Pavlič, Vid Snoj, Jani Virk, Tomo Virk

Glavni urednik: Igor Zabel

Odgovorni urednik: Igor Bratož

Poslovna sekretarka: Lela B. Njatin

Lektorica in korektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

Uradne ure: torek od 20. do 21. ure na uredništvu, četrtek od 11. do 13. ure na tel. št. (061) 312659, 301361; fax: 312381

Tekoči račun: 50101-678-47163, z oznako: ZA LITERATURO

Izdajatelj: LDS, Dalmatinova 4, Ljubljana

Letna naročnina: 500 dinarjev, za tujino dvojno

Cena te številke: 100 dinarjev

Grafična priprava in tisk: Tiskarna Ljubljana

Revijo denarno podpira Republiški sekretariat za kulturo

Ta številka je izšla v juliju 1991

Po sklepu izdajateljskega sveta z dne 12. 3. 1990 nosi programsko in materialno odgovornost za svoje delo izključno uredništvo revije

Po sklepu Republiškega sekretariata za kulturo in prosveto št. 415-190-74 z dne 5. 4. 1989 je revija oproščena davka od prometa proizvodov

POEZIJA

Milan Jesih

Tam doli stopam

Zaploteno dvorišče — borna trava,
 drvarnice, gnil fičko brez koles —,
 v pritličju podnajemnik pobrenkava
 (s presledki, znan, da pridno pije vmes);

in trajanje; in veter suh se zgane
 pa spet zamre; in ni velikih tem:
 v šestdesetih predmestjece Ljubljane,
 pozna pomlad mogoče, a ne vem —

otrok sem bral, in ko se je stemnilo,
 na klopi obsedel kot iznenada
 soočen s časom, ki med zvezde pada

in vleče s sabo z nezmagljivo silo...
 Potlej, rad mislim, zvon je udaril hkrati,
 kot k jedi poklicala ljuba mati.

Visi visoko slep in prazen zid,
 kot če od zadaj se razgali slika:
 hiša s pročeljem proč strmi velika,
 sem na dvorišče kaže pusto rit.

Popoldne vanj trdo se upre tišina.
 Ženske sedimo v senci pod kostanjem
 z zmešanim, razpuščenim blebetanjem,
 z doma spečenim kruhom, glaži vina

in belimi, od dolge zime, gležnji;
 otroci se igramo blizu njih,
 da nas dosežejo pogledi nežni;

v zraku lebdiva sama stih in stih
 o strasti neminuli iz kupleta
 pozabljenega in nikdar zapeta.

Urednik: Maja Bogataj, Aleš ... Marko Juvan, Matjaž Kot, ...
 Darja Pavlič, Vira Šnobl, Jani ...
 Glavni urednik: Igor Zabel

Odgovorni urednik: ...
 Poslovni sekretar: ...
 Lektorica in korektorica: ...
 Oblikovalci: Pavla ...

Naslov uredništva: ...
 Uradne ure: torek ...
 na tel. št. (061) ...
 Tekoči račun: 50 ...
 Izdajatelj: LDS, ...
 Letna naročnina: ...
 Cena te številke: ...

Grafična priprava: ...
 Revija donarno ...

Na strehi štokrlje, čas tam naokoli
 pa vidim ves lenobno razmetan:
 globoko v vrtu v cvetju par magnolij
 in zunaj smo že jedli tisti dan,

vem, ker se v vetru vzdigoval je prt,
 lep, drag, vezen in v bograč se zavihal...
 Gostiteljeva sestra, blaga, tiha,
 nezemsko lepa, čista kakor smrt,

nam beloroka vina je točila:
 ko jaz že pred posladkom sem nažrt
 rjovel na vso rit, »Borci, na nosila!«

je vprašala — in se prav rad spominjam —
 »Si ga pripeljal v goste k nam a k svinjam?«
 — Prav zgodaj sedemdesetih, aprila.

Bučel debelih poln je sadovnjak,
 grmičevje nasladnega čvrljanja
 in vmes neumnega kričanja srak —
 prešeren dan se na ves glas naznanja:

ta čas bi se s poljubom — kot igraje —
 mlečnim dva tisoč enim poslovila,
 za njo še rahlo bi dišala svila:
 zdajle, si utvarjam, po stezici šla je,

pri vrtnih durcah je še pravkar stala
 z drhtečo roko — ali pa zapah
 se je zaskočil (bodi nebu hvala,

čeprav pri takem vštuli parklje Vrag) —
 in misel nanjo se v suh blesk razblini.
 Ptiči za hip prisluhnejo tišini.

* * *

Sto pevk — preštetih — zganja hrup na planem,
 nemočen jaz v polsnu mečkam si tiča,
 preden naposled švohen, žejen vstanem —
 in me, Bog ve, lepota ne prepriča

poldneva, ki je legel naokrog
 — dolina sončna, morje na zahodu —;
 s čim ostrim, tudi ve rečeni Bog,
 bi se počasi, dolgo v prsi bodel,

jezik si zgrizel bi od bolečine,
 požiral ljubljene gospe ime
 s sladkobo slankasto krvave sline,

da ga niti Rečeni ne izve;
 še ko bom trhla prst za večne čase,
 napis ne trava naj iz nje ne zrasede.

* * *

Vedro nebo, zelena reka tiha,
 daljava, razprostrta v vse strani,
 od juga veter mlačen kdaj zapiha,
 da v vrbah listje svila pošumi;

jaz preišlujem, sam sedeč na bregu,
 — in skoraj si urezal bi piščal —,
 kako v lase bi lahkih prstov segel,
 glavo s poljubi gosto posejal

in bi se drug ob drugega prižela,
 kot da ne bi bila zgolj polovici,
 ki se dotikata narahlo z lici:

kot da od zmeraj sva celota cela
 z eno krvjo in kožo, sluzjo, slino —
 bila bi kamen, sklonjen nad gladino.

* * *

Večer je iz tišine nepopisne,
ne glas ne veter je za hip ne zmoti,
ne luč kresničasta, ki se po poti
v dolini izmed borov kdaj zablisne —

tam stopam, sprehajalec, kot košara
bi plula na počasni, mirni reki:
princeskin pankrt, da perica stara
bi pljunila, »hudičevič je neki,

če mu kot ogenj živ oči žarijo«;
tam stopam — le na videz brez namena,
a gravitiram v vas in oštarijo —,

stopam tam doli, mračna gmota lena,
prah mlačen, že napol povrnjen v prah
in z regratovo lučico v rokah.

* * *

Saj ni bil dež, da bi po njem si pav
otresel perje; in da zažareli
bi z grička Veneri kot po kopeli
zjutraj draguljci, in na bilih trav

že posušeni... Bil je puhast hip,
ko nad učeno bukvo sem zakinkal,
morda zasanjal sneg zvezdnih utrinkov;
ali v snu pušča iz nebeških pip?

Ne, dež ni bil — prej morebiti mani
nemirni so pijančkov nepoznanih
zganili kakšen prazen glaž v kredenci,

da v njem je po šampanjsko zašumelo,
zato se mi je v dremežu zazdelo
kot dež v neznatno znižani frekvenci.

Čez polje željna pot ljubimca k reki
 — pšenica, do belote dozorela,
 miruje v trdi julijski pripeki —,
 tam bosta se z izvoljeno objela;

v nebu odprtem let samotne ptice
 — ko da predaljna sonca bi bližina
 jo vlekla vase s silnostjo spomina,
 še bolj k zenitu žene perutnice —;

jaz ta čas zad za bajto v mrtvi senci
 počivam, v ligeštulu zavaljen;
 suh pisk v visoko vzdignjeni frekvenci

— v neslišno — je dno sluha položen;
 in ko me zdaj zdaj zmore spečnost blaga,
 vse to bo zginilo, nič ne pomaga.

Grozdje zori in dan se vse bolj len
 zgodaj odpravlja spat. Kdor si pozabi
 zročil jutranje upe in jesen
 nocoj k obešenju te strastno vabi,

postoj za hip, pod nebom se ustavi,
 ki plove čezenj osamel oblak
 — mar bo dohitel brate, da v daljavi
 tovor odlijejo temi pred prag? —;

na poti kamnati, ki iz vasice
 navkreber v silovitih ridah rine,
 postoj ta čas, ko veter viha klice

otožne pavov spodaj iz graščine
 in prve liste vele smuka z vej —
 postoj, predahni, potlej pa naprej.

Rade Krstić

Učinki lune

Pisec basni

Narejen iz besed in spesnjen v pesem,
je kriknil iz belih listov;
tako je ustvarjalčev sok bil žgoč,
jeziček kače razklan.

Ko so se vrnile stare dobe,
globoko morje dvignilo
je vrsto ladijskih razbitin,
vrsto, pokrito z algami in travo.

Kar ni še, ne sme biti;
nekdo je igral na harmoniko
in čez čas so se pojavile
zveste sence menihov in kraljev.

Morska riba

Kdor se vrne od onstran,
tega si val ne želi.
Kot pesem prijadra na obalo
in tam krik izpusti.

Skozi zeleno reko splav hitro drsi,
učitelji, veslo je dvignjeno!
Še pisk daljši ni od zvoka
na čisti in jasni: nébes.

In je škrig črnica živa,
sol zemlje in resnice trup...

A tudi zlom, hrbtnica časa
in sopenje rdečih rut.

Fáust

Na tem belem, vročem papirju
 poleg tišine škarjaste
 zate v zlatu blešči se črka,
 glasbenica stavcev.

Po kakšni preprogi si hodil,
 železo spreminjal v zlato,
 ko je tolklo, zamolklo skrilo
 med rebra svoje živo in pitno?

Mar v skrinji si čakal
 čašo kristalno za let?
 Kakšnim napojem si vlil
 strupa — kačo hudo?

Ubogi tepčki

V ravnine odšli so vzravnani.
 Naj se niše ne odprejo!
 Znova premočne besede slovarja
 v mojem ušesu držijo.

Samo še k tvojim raménom
 na sodni dan roke položim.
 Če so vse molitve brezupne,
 na travniku zaspal bom veličan.

Ne boš zagledal ne kamna ne križa;
 popotnik boš ali tujec.
 Vzemi, odnesi pesmi iz krvi
 pred sosedova vrata.

O, zlomi člen v verigi!
 Daj mišljenje in vrednost,
 ti, ki z molčečim obličjem potrpežljivo
 nebo in zemljo sestavljaš!

Fortinbras

Meč v krvi se tali.
Začuden si, kot brez uma.
Vidiš pomišljaj vprašajev?

Klečim. Zabodi.
Daj: pritisni bron.
Sonce vliva dovoljšno mero.

Na suhem trza riba.
Tvoje duhu dano
telo kakor moj umor.

V plitve vode se podaj.
Solzno svoje oko privzdigni.
Mrtvo srečo zaigraj.

Povečava

Nad svetlobo, nad lučjo z lune,
srebrno bron žéti...

Bilo je še! Kaj praviš, da je
na onem svetu zlatih čarov;
kot iskra, polna toplih kapelj,
prižgana v enem hipu?

Ura, vse-bi, neizrekljivi!
Skoraj na vsakem verzu,
toda brez gondole,
kako tja in še čez?

Poeti se razdajo,
razkoljejo svoje meso,
izpustijo kri, smrtno
in nesmrtno v oblak zavita!

Ne dovolim, da crkneš;
to je pretežka beseda —
slutil bom: ali še dihaš poleti
in ali vstajaš dovolj zgodaj?

Svoj čar

Ne boš mi verjel,
list sem iztrgal iz tvojega dnevnika.
Nočna bolezen je stopila
s svinčnimi kapljami na mrzlo čelo.

Nato, gledoč, pišoč, zroč,
ustavim tisto zadnjo besedo,
zamolčim tvoj klic,
da nastane lahna perutnica.

Nadaljujem brez težav.
Vedro spustim v vodnjak,
da nalovim čim več kapelj,
z očmi pritrjenih pod vekami

na tvoje neutrudno srce.
Kar se naglo ustavi,
ne potrebuje odvečnih vrvi,
da bi se ũš(j)e, dragi brat!

Milan Vincetič*Predmeti*

I.

Ves božji dan že drgnem med
 precinane trobente
 da se bom znova hodil gret
 na stanjevske pogrebe

kjer na poštiji v blatni sneg
 odsanjam lutrovske odpeve

Ko zrak skrivaj uhaja vmes
 nisi za trobente
 mi pravi in odhaja leč
 v senco petrolejke

Premastno se še sveti med
 precinane trobente
 z njo ne smem na oni svet
 sodiva v predmete

II.

Po vrabčje se pretika valj
 predvojnega royala
 ki rad pritakne ob klicaj
 še črtko pomišljaja

ki mu tipka paragraf
 zavistno ponagaja

Kot obglavljan nemi kralj
 drnjoha sredi stavka
 in sanja da je le slikar
 ki mu razteka barva

Medtem pa oddrdrava valj
 in trak se premotava
 prijatelj moj naslonjen naj
 mu šepne Malo še pa kava

III.

S pomado me brkati ded
spominja na ljubimca
saj v pozoru kot kornet
se prsi in žmerika

in strmi kot mrk strateg
v krogec objektivna

Do vratu tesno zapet
brez zlatega našitka
se drži za bajonet
ki ga nekam skriva

To je lažni bajonet
orožje brez rezila
mi raportira lepi ded
iz jarkov Solferina

IV.

V starinski sobi lampijon
nad trobljo gramofona
v večeru plavkast avion
Rdečega barona

Dvokrilec mlečni lampijon
oblega kakor osa
pa ga pajek kar na pod
pomete brez pardona

da ves ožgan Rdeč baron
se preda brez boja

V starinski sobi lampijon
in kovček gramofona
v pajčevino zre Baron
in skima Kakšna smola

V.

Iz vode raste ledenik
in se prezibava
saj ni večji kot pingvin
ko zahlača s tečaja

saj ga bo pretkan Eskim
zmlél v žlico čaja

Ponoči trudoma zaspi
tok pa ga odnaša
in ko ga zora prebudi
ga podraži palma

Še pred večerom se stopi
v krompirček blata
naj mi le pride Titanic
se zaklinja palma

VI.

Že leta žena krasnih nog
slači si kopalke
ki skrbno zлага jih na rob
prelikane brisače

in si nastavlja svetlo polt
zapeki divje plaže

Z enogledom morski volk
opreza izza skale
medtem ko žena krasnih nog
se po sramu maže

Čez čas obrnjena na bok
zakinka od sopare
in skrrije sram da morski volk
prenjuha ji kopalke

VII.

V zbiti lopi kretničar
se zagleda v zvezde
in ko prezre izredni vlak
poln vojske in opreme

mu v ustih obvisi grižljaj
pogrevane pečenke

Nedaleč vstran čokat signal
prebarvan na rdeče
kaže prosto zadnjikrat
kot usrani kup nesreče

V pulmanu drobižast fant
ne najde lastnega sedeža
boš pač prestal dé kretničar
lahko se greš predmete

Kristijan Muck

Summa tautologiae

Praedicatum

čas zbit v stavku
 caplja z izjavo
 vse bolj od smisla oddaljen
 loveč pomen za rep
 o sebi govori
 da je razkol
 udor človeka
 skoz kri
 med govno in nebo
 sapo lovi
 ta čas
 jeclja
 o tem kako
 ni ga drugače
 kot kadar je vkljenjen
 v meso
 in v trpljenje
 pa tudi v božji smeh
 ko vidi
 da skoz govor vsak
 skoz čas
 vse bolj od sebe olupljen
 hodi gol okostnjak

Subiectum

nabrekel od stvarstva
 kotrljam glavo
 po stopnicah uma
 za sklepanji
 da je nič neskončen
 da je celota večnosti vsota
 da eksplozija gluha je vrtnec vesolij
 vsebujoč hkrati
 mero brezčasja in tega kar smo mi

in prevzet od možnosti
 se zapodim za videnji
 menjavam vselej znova
 igrivi obraz stvarnosti
 dokler končno
 se ne spremenijo moje oči
 v dva hkratna trenutka
 ko uzrem lastno misel
 stopim iz sebe v nikogaršnji svet
 da spočetje stvari buhne v zrcalo
 svoje zavesti
 in krivda izobčenstva sikne skoz kri
 položi zvezo
 med besedo in sabo na lastno tnalo

Copula

v kolkih os
 koščeno oprijemališče
 ognjeni sklep
 dveh bitij nedoumna vez
 in njun nihaj
 skoz trenje kožnih površin
 in plapolanje src
 skoz zdaj
 za opno oči
 tja kjer v temnem kaosu
 v lesketu sonc
 utripa rojstvo zvezde
 kjer se gravidnost v nebnihih grudih
 zgoščuje v videnje
 v angelski trepet in up
 ki težo bitja nosi
 iz daljav davnine
 v hip
 lijoč skoz žile večnosti v neskončni izdih
 da se v bregovih časa
 izpostavlja vprašaj
 zakaj trka
 neki jaz
 s členki ljubezni
 na steno svetlobe
 dotlej da skoz točko niča
 iz prihodnosti se ne zaniha pokolenje
 in skoz jasnino smrti ne predre
 z zrenjem otroški obraz

Petra Vide*Šest pesmi*

Predah kaplje
 deviško bele
 in brezmadežno spočete
 ko zdrsrne v bistrost vida
 in skoraj izhlapi
 da bi končala misel
 ki pristopi rahlo
 kakor neobtežen
 oblak miru
 speč v svetlobi sonca
 in pozabljen
 že davno tega.

Nagni se vnic
 ko v mrmranju
 kolovrata zaslišiš
 vzdih
 oster in brez krvi
 ker moledovanje
 predolgo traja
 in
 v nemirni nejeveri
 jemlješ dušo
 iz ciborija
 ker potna želja
 nima volje
 in si
 gol.

Prisega otroka
 ki si ne zna zavezati vezalk
 zven petja
 ki ostane v ušesu po službi božji
 obžalovanje in kes device
 ki ni več devica
 vročica rožnatih oči
 po bdenju ob mrliču
 posekano drevo
 pripravljeno za naslednjo rakev.

— ali
 se raje potuhniti v poč.
 negovati misel na cilj
 namen
 nekje
 potolčeno in obnemelo željo
 ki jo brez pravega smisla
 pokriva sij lune
 bolno blede
 kar prozorne
 medtem pa se
 — čisto blizu —
 od nemoči
 topli veka.

V bedečo misel
 se preceja
 zvonki smeh
 ščipa
 drznega in
 brez vesti
 ko upihne goreč stenj sveče
 in položi svoj žarek
 na pateno
 ki je čista
 in prazna
 le neverni duh bajke
 si jo vzame in
 lega nanjo.

Med dvema ločitvama
 so zmeraj spomini
 prašni
 odsotni
 prazno zevajoči.

Barva izteka s palete
 razklenjene verige
 podarjajo sen neki noči
 neuresničena prerokba vedeževalke
 poganja korenine.

Med dvema ločitvama
 je včasih
 tudi tretja.

Ivan Črnič

Sedem sonetov

Škodoželjni Jurij

Prišel je prišel škodoželjni Jurij,
bolj se zdi, kot v resnici je prijazen.
Ko v pobliskovanju zvezdnih neurij
iz brezna vznikne žalostna prikazen

in hoče zginit v kaotičnem blišču,
steptati z zemljo vse na svoji poti,
naj geniji končajo na smetišču;
kdor se ohrani, se le po pomoti,

če se pojavi strašna bela mama
in zavzdihne že blaženo boleče:
o divji sinko, mar ti ni omama

prinesla mnogo neprijetne sreče —
potisnit sonce globlje v krematorij,
na truplih sanjat zenovski satori!

Dražilo v soncu

Z globin nebes komet se ognju bliža,
vdilj blisk žareč v nasprotno smer frči mu;
iz sonca temno pego (kot obliža
površino) (krč žarke ledeni mu)

povprek in vzdolž zlat jezik oblizuje,
vulkanski požiralnik žge zasoplo —:
že reč neznana skozenj pohajkuje
in se oglašča, kot bi v danki hroplo,

če silile bi ven smradu sparine,
a cenzor jih uspešno je blokiral,
da luknjo vleče vkup od bolečine,

in bi izstrelek v črevih hazardiral,
a cena? — zdi se —: krvolok naj vidi,
kako dražilo se v vrtincu spridi.

Omen: Opium

Ker soncu mir je strašno vzel darilo
 — pamet, ki je v maku populacija —,
 in ker kentavre muči sporočilo,
 da je Baudelaire snu reinkarnacija,

je gibki Faeton razklal lobanjo
 zemljoživecu, mu vtisnil v njo zodiak,
 da vdilj pljuje skozenj falus v brezdanjo
 čašo pivcu eliksirja, ki somrak

milo moleduje za prekretnico,
 kjer kot enklava je zelišč pridelek,
 a brž smrt se prelevi v umetnico

in: nimfa z lokom priskrbi pristrelek —
 pavijana, ki z onstran zagotavlja,
 da nudi dobri bog obilo zdravja.

Pevec

Nostalgija krednega pevca —: požar
 je znosnejši: brzi samomorilec
 v kožo, ki z neizmernim veni. Prestar
 za spokojnost, čeprav bogoskrunilec,

si prstke poljublja na bosih nogah,
 strašljivo prepeva, posvečen in strt,
 kot če vseenost poblisne v ostrogah
 jezdeca, ki v dir s petami sili smrt.

Kako se upreti glasbi, ki lomi
 tenki porcelan, zbrušeno jezerce
 črnih damskih zrcal, kjer se kot somi
 pogoltni vzpenjo sapice severne —
 z globin v globine, z onstran v tostran lika,
 ki mu ozadje odra zvezda slika?

Samorog si ga opeče

Vitki samorog, v beločnicah pepel
ti, vedro iskreč se, diha in kroži,
da skoznje z grmenjem se vsiplje v plevel,
plava kri vtre ti maroge po koži;

ker nisi čutil, da ždi ti iz tëme
falus — vsaj tolikšna konjska je glava,
ki jo prenašaš kot radostno breme —,
in da z razspiništvom sperme zaplava

skoz svit in končno omahne v koprive,
s konico rogú v kontejner si sunil,
stresel v njem novorojence pol žive

in že poneumljeni bimbo je pljunil
v zanikrni grob, — zdaj, glavica vroča,
zaznaš, kak zel vžge visokorastoča?

Smrt bele mame

Strašanska bela mama, si bebasta,
šalo vrag jemlje in postelja gnije,
pa vzbrsti tik ob vzglavju ti papica,
darilce sladke device Marije.

Sinko, čemu se napha tvoja glava,
kot rentgen zreš v majko užaloščeno;
mar Jezus molče v akvariju plava,
da statuo stavhal bi potopljeno?

Želodec prebavi mnogo zlatnine,
a gnusne sparine pregrevalo kal,
ki poustvari neznanske globine,

mar času, da trpki bi dolg poravnal
pred osivelim obličjem mrliča,
ki se raztrešči z vstajenjem hudiča!

Povodni mož

V nočnem dvorcu snuje plamenci greh,
nadkriljujoč prikazni (za rojstni dan
škratu, ki vzdržuje ga nezdravi smeh
nad kaosom), vodopiveca, ki bolan

omahljivo pozibava svoj skelet
med strahom in gotovostjo (renčanje
drsi mi iz srca): ljubeče sanje
silijo kristalčke vodotopne žret.

Slu ponirkujočih, toliko iskan
ris biserni — mehur, razvlečen kot meh,
z bruhanjem vrtincev zbrizgaj po zobeh

— kot zoro — peno, preden klokotanje
povrneš v grlo mu, podvodni svet,
ki si k luni se povabil na klepet.

Tanja Košir

Grahovo

Jutro je tipalo izza rolet: pegasta
prepelica je zastala v hiši. Cvetje
v posodah se je osipalo: nakodrane
lističe sva pobirali, romali so na
mesto, ki jim gre. Kako nihajo steblike,
vrvra reka? Plaho rjave so govorile
o barvi tvojih prsnih bradavičk.
Nekje sem založila note.

Ne bom pisala o žerjavu na strchi.
So biseri krhki, skozi prste se točijo.
Nemirni smrčki živali, njihovi hrbti
od samotne lune. Niso pozabljene
vrtnice stare v škatlah preteklosti.
Tvoja svilasta glava, obla, ozka ramena,
mehkoba ovnove žene, ogrinjalo lešnikovo.
Blago in še tiše, blago in še tiše.

To sliko že zasipa listje. In ni izrečena.
Ni razprla svojega krila. V gubah tkanin,
skozi koščke razlomljenega stekla, na drobnih
bokih kot polžki zvito cvetje, kot da je Amor
plah in šele bo položil dlan na njene prsi.

Kot v zapuščenem vrtu, skozi dolge trave,
 skozi krpe sonca, obledele: svetle čveljce,
 obleka na trakove, v zraku jo vrči, v zraku
 jo raznaša. O, Lahkonoga, iz stare pravljice,
 še oko narišem: tja se postavi z divjim
 slakom zarasla lopa: prav je, ravno prav.
 In znova: razdelijo se stvari, kapljo
 za kapljo, v svoje samote odtekajo. Niti
 žalostne niti spokojne: platnena suknja
 pregrne okvir.

Veliki hrasti, praprot do pasu.
 Dovolj odmaknjen, dovolj sam stari
 gozd. Ves od trave in osata, raznaša
 mi klobuk na vse strani. Od vetra
 vznemirjene sence, razprostrte, plahuta
 popoldan. Divji mož, sta z večerico
 sipala, sta z lisico točila, z zajcem
 razlivala? Skoči žogica, skoči! Sipko
 streže divji mož: pogrinjek je med
 nama: tako nekoč, tako danes.

PROZA

Tone Perčič

Hitler

(Odlomek iz romana Izganjalec hudiča)

Rekli boste, zakaj nisem izstopil iz te obskurne igre.

Ja, to sem se takrat tudi sam vprašal, ampak v tistem trenutku tišine, ko je Buchova izginila v svojo shrambo tajnih podatkov, sem že sklenil, da ne bom. Brez upanja se ne da živeti. In če je to pogoj za prijateljstvo, potem vsi dvomi odpadejo. Nekaj je moralo biti na tem, da so se tako prostodušno naslonili in zanesli name. Rekel bom, da sem moral sevati nekaj takega, kar jih je spodbujalo in jim dajalo korajže. Kot morje v vročem popoldanskem soncu, morda, ko ga opazujete s pregretega obronka z ostrimi kepami trave. Mar ni v tistih utripajočih bleščicah nekaj takega, kar očiščuje in prižema k sebi?

In spet nekdo pravi, da sem zdaj ravno zato v zaporu, ker se nisem v življenju pravilno odločal. To samo delno drži. Po prvi predpostavki je ta trditev lahko pravilna. So pa še druge možnosti, mnogo slabše od te, nemalo je celo takih, po katerih bi bil moj izid kategorično nepreklicen, torej smrten. Kar pa se je meni zgodilo, je pravzaprav nekakšna vmesna rešitev in mogoče je ta celo najpogostejša, če vzamemo človeško poprečje. Zdaj otipavam zidove, ki se plazijo gor in gor, in nad menoj so še drugi, ki gredo gor, da o tistih, ki so spodaj, sploh ne govorim, ampak kaj bi rekli o vseh tistih ujetnikih, ki živijo doma, ki jih vsak dan negujejo, ki niso nikoli nič tvegali in nimajo izkušnje tiho butajoče krvi pred trdim prijemom, ko začnemo rezati grlo neznancu, ki silovito grabi za življenje, ki mu ga iztekamo. O vseh tistih, ki hrepenijo in ki si tega ne upajo povedati, kaj šele uresničiti, medtem ko sem jaz imel nesluteno srečo, da vam to lahko izpričam, čeprav kot samoobtožbo, pa vendar. Kajti prepričan sem, da so bila moja dela plemenita in da je bila edina nemarnost, ki mi dela sramoto, premajhna zavzetost za stvar. Ko sem jo hotel popraviti, je bilo že precej prepozno... Zato so tudi naši zlati fantje propadli, prav zato, ker nas je bilo preveč meglenih, neodločnih in sanjavih, takih, ki nismo znali bolj trdo poprijeti za delo.

Najhujše je bilo mimo. Res je, sporočilo so mi sicer vzeli, a kaj jim to pomeni, ko ga morajo še razvozlati. (Poznajo kodni sistem?) Jaz sem ga prinesel, čeprav samo ustno in prišlo je do namembne točke. Za neznano dušo v tujem mestu bi se stvari lahko končale neprimerno slabše, lahko bi me pokončali s kakšnim ošiljenim koptom ali mi raztrgali grlo z mesarskim kavljem. Mogoče se jim je samo preveč mudilo in sem zaradi tega imel srečo. Mogoče...

— Je že v redu. Akcija je stekla in zdaj ga bodo pokončali. Skrajni čas je že... je rekla Buchova, ko se je vrnila.

— Ne bodo ga, je pohitela kontesa Grigorjevna, ki je ravno tisti hip vstopila.
 — Kako? se je čudila gospa Buchova.
 — Ne. Brž ko je Viktor odnesel sporočilo, so se pri meni oglasili kurirji in povedali, da se je nekaj zataknilo in da ga še ne bodo...
 — Škoda, je dodala Buchova.
 — Niso imeli izbire. Vmešal se je Geheimdienst in zdaj krožijo njihovi agenti po Dunaju. Upam, da se bodo oglasili na napačnih naslovih. Preveč so ubogljivi in te kajo kot zajčki. Drug drugega se bojijo in povsod vidijo strahove... je mirila Ana.
 Mislim sem, da imam kot soudeleženec pravico izvedeti, o kom gre beseda. Nisem dvomil o dobrih namenih mojih znancev, mogoče je zdaj pravi trenutek, da jim pomagam s kakšno idejo.

— O kom pa gre beseda? sem vprašal po krajšem presledku.
 — Viktor, o Führerju. A je prav? je rekla Buchova rahlo nejevoljno.
 Zdaj sem še manj razumel. Pa saj smo se prvi dan tako lepo pogovarjali o njem?
 — Vojna bo in ne le to. Samo pomislite, kaj se nam bo zgodilo, ko bo to preganjanje preseгло vse dopustne meje. Preveč mojih znancev so že zaprli, da bi lahko mirno sedeli in čakali, kdaj bodo prišli po nas. Pa še čas imamo, tako, kaj ne vidite, kako nas ubija to naše poležavanje po salonih... Da tega, kako nas je izdal, mislim reči, kako je izdal vse tiste, ki so mu omogočili, da je prišel tja, kjer je zdaj, sploh ne omenjam...

Kmalu mi je postalo vse jasno.

Podrobnosti o norem malarju so bile preproste in grozljive. Nihče razen njegovih najbolj zaupnih prijateljev ni vedel, da se veliki Vodja drogira. Kokain, od katerega je postal življenjsko odvisen, je prihajal iz dveh smeri: iz Gdanska in iz Benetk. Iz pristanišča pa do njegovega gnezda so ga prenesli organizirani tihotapci, ki so imeli prost prehod na meji, prepustnice jim je izdajal nemški Abwehr... Drogo so prepakirali v majhne predmete iz srebra, največkrat v srebrne vžgalnike in srebrne obseke, kot so pomanderji in vinaigretke, ki so potem brez težav prispeli do cilja. Nihče iz te mreže ne ve, komu je kokain namenjen, zato si mislijo, da ga potrebuje pijana in dolgočasna nemška aristokracija, ki umira od lenobe... Vendar je Buchova izvedela, da sta porabnika sam Führer in njegova nesrečno umrla nečakinja Geli. Slednja ga je tudi odvedla v omamen svet pozabe, kjer je obtičal in od koder mu ni rešitve. Zdaj je prepozno, in čeprav marsikomu ni po volji, ali mu ne bi bilo, če bi za to izvedel, ne morejo ustaviti njegovega nadaljnega zasužnjevanja, ker zdaj velikega Voditelja potrebujejo drugi, ki si od njegove politike obetajo dobiček in delež oblasti... Poročajo, da mu morajo zdravniki dajati pomirila in uspavala, če pošiljka ne prispe pravočasno. Vsi veliko tvegajo, in če bi jih zalotili, jim gredo glave... Hitlerju se v halucinatornih napadih prikazujejo bitja, neznani gromovniki, ki ga prepričujejo, da je on rešitelj nemškega naroda, ki naj bi postalo izvoljeno ljudstvo, tako kot si je Bog nekoč izbral Žide. Ponoči so ves prepoten zbuja in kriči neznane besede, drgeta in se trese, da ga morajo zavijati v velike brisače... Hitler je bil pravzaprav zgubljen in zavrženo židovsko dete. Ker se oče, v resnici bogat zemljiški posestnik, potem ko ga je dal v rejo, zanj ni več menil, je sovražil vse Žide. To je Nemcem še kako prav prišlo, saj so Žide sovražili prav zaradi njihovega posebnega položaja v družbi, ki so ga dosegli s svojo spretnostjo in nadarjenostjo... Ko se je židovski kaplar po vojni zgubljen potikal po Dunaju, je pravzaprav delil usodo tisočih brezposelnih. *(Da ne rečemo, kako so med njimi strastno povrevale ideje o sovjetski Rusiji.)* Risal je melanholično hrepeneče akvarele in zaman iskal zaposlitev pri Wagnerju. Razočaran in zavržen se je vrgel v politiko. Njegov brezup je bil najmočnejša spodbuda, tako kot občutek ogoljufanosti po Rapallu pri njegovih somišljenikih, Hessu,

Ludendorffu in drugih, ki so se hudovali nad izidom pogajanj po vojni, v kateri so že skoraj zmagali, a so jo vseeno izgubili. Za vsakega poraženca in preganjanca pa ni večjega zadovoljstva od tega, da se ponovno polasti oblasti in se maščuje domačim in tujim izdajalcem, prevarantom, dvomljivcem in karieristom in še vsem ostalim, ki so po vetru obračali plašč in podobno... (Sem je med drugim spadala tudi vsa nemška in avstrijska gosposka, kriva zaradi svoje indiferentnosti. To je usodno zavezovalo zdajšnje zarotnike. Lahko jim grede glave...) Stari general in odraščajoči kaplar sta vedela, da so nezadovoljne milijonske množice brezposelnih sicer veliko, a še vedno premalo, da bi dosegli želeni cilj. Potrebovala sta predvsem precej denarja, ki pa ga lahko dobita doma samo pri tistih, ki bi jih sicer takoj pobila, ali pa pri onih, ki so že iz istih razlogov pomagali prijateljem na vzhodu, v Rusiji. Ludendorff je izkoristil veliko izkušnost in dobro ime, ter pregovoril slovesni zbor, da jih je podprl, pri tem je navajal celo demokratično obliko vladavine in podobne hece. V tem se seveda skriva novo izdajstvo...

— In katera skrivnostna firma je to? sem vprašal.

Ženski sta se spogledali. Veliko negotovosti je bilo v tem merjenju z očmi. Potem se je Buchova vseeno odločila:

— To je prostožidarska loža.

No, to je bilo takrat zame ravno toliko kot nič.

Loža je v svojem bistvu napredna in svobodna institucija. Kazalo je, da ji Hitler lahko zagotovi tisto, kar je v resnici njen cilj: svobodno in napredno Nemčijo, kjer bodo z Nationalsocialistično nemško delavsko stranko pravzaprav zadovoljni najširši sloji nemškega ljudstva, omogočila jim bo blagostanje in zmeren napredek. Loža je torej investirala v Hitlerja zaradi obojestranske koristi: njemu neposredna in njej posredna oblast v Nemčiji, njej nadzor v Nemčiji, od koder bodo svoj vpliv zasejali še drugje, Hitlerju in drugim pa potešitev osebnih ambicij.

Kazalo je, da sta se našla dva idealna partnerja za dogovarjanje...

Vse bi bilo lepo in prav, ko Hitler dogovora ne bi izdal...

Zato se je Loža odločila, da ga dokončno odstrani, kajti svoje vedenje o njej vse bolj in bolj uporabljala proti njej in Židom, ker so ga medtem drugi preslepili z obljubami in pridobili na svojo stran, mu dali na razpolago še večja sredstva, podžgali njegovo slo po okrutnosti, sveži krvi in maščevanju in uresničili dane besede o velikih koncesijah. Skupno so se odločili, da bodo z vso močjo in s papežem na čelu z vso močjo udarili po Loži in židovstvu, ki je na mnogih ključnih položajih v njej. Tu ne delajo nobenih razlik, saj hočejo razbiti mrežo prav pri tleh. (Nekateri iz strahu, se pravi nekateri pobijajo iz strahu, drugi se zaradi istih razlogov ne morejo prav odločiti. Tudi Hitler še ni povsem razčistil z dvomi, ker je preveč praznoveren, kar pa mora Loža spretno izkoriščati do zadnjega trenutka, ne glede na to, da se je ona, kar se Führerja tiče, že odločila...)

Na vso srečo ta črna beštija ni popolnoma neranljiva. (Včasih, ko je bil naš up, smo o njem govorili le z izbranimi besedami in pri tem seveda prezirali junkersko robotost in prusko neotesanost, ki se je kazala v otročjem razumevanju politike...)

Zaradi brezupnega tavanja po svetu se je nesrečni otrok stoletja kmalu preveč navezal na svojo nečakinjo Geli Raubal. Dolga leta je z njo preživel v platonični romanci in sanjaril, kako bo postal slaven slikar. (To pa je bila modna muha, v kateri je iskal izhod za svojo potlačenošt.) Toda bolj ko se je Voditelj vzpenjal, bolj je postajalo njuno razmerje brezizhodno. Loža je rabila Führerja, on pa Geli, to seveda pred svetom ne gre... Ne glede na to, da je bil Adolf asket in je ženske oboževal le kot toplokrvna bitja za rojevanje otrok in ne kot seksualne družice... Ampak ljudje v kaj takega ne bodo verjeli, pač pa bodo kričali, da njihov Führer živi v incestu. (Še

posebej nežni spol, kjer ima veliko oboževalk.) S takim Voditeljem ne morejo naprej, na pol poti pa tudi ne bodo odnehali. Ga bodo že spravili k pameti! Naj se navadi odrekanja! ... Boledna in bledolična Geli se je začela vdajati mamilom in se tolažila z morfijem. Tudi njen partner se je začel vse bolj pogrezati v zasvojenost in sanjal o strašni vojski in krvavem klanju, ki mu Nemčiji, ne more uiti, če hoče izpolniti zgodovinsko poslanstvo — postati svetovna vevsila, gospodar narodov in izbrano ljudstvo, z eno besedo Herrenvolk ...

Tako so se vsi znašli v precepu.

Nazaj se ni dalo, naprej po isti poti pa spet ne.

Vse bolj očitno je postajalo, da bo potrebno žrtvovati Geli, ko se že sama noče in ne more sprijazniti z nujnimi okoliščinami, potem pa reševati, kar se da. (Tu pa se je po vsej verjetnosti zalomilo. To je bila za zagrenjenega in razrvanega Voditelja prevelika žrtev. Vstal je, da se kot gromovnik dvigne proti tistim, ki so ga tirali v svetlo prihodnost, ne da bi se ji odrekel ...)

Sprva so skušali zlepa, da bi ga spravili k Evi Braun in ga tako odvrnili od Geli. Ko drugače ni šlo, so sklenili, da se Geli odkrižajo. Potrebno je bilo sestaviti dehteče pismo z Evinim podpisom in ga podtakniti v Hitlerjev suknjič. Tam ga je našla Geli, in ko je prebirala vrstice o njuni ljubezenski vročici in nasladah, ki jih sama ni bila deležna, je nemudoma začela verjeti v govornice, ki jih je nekoč njen dragi ljubimec uspešno odganjal kot zlonamerno obrekovanje in jih razkrinkaval kot papirnate jastrebe. Bilo je prepozno. Zazibalo jo je in vzela si je življenje.

V poslovilnem pismu je navedla vzrok in mu naprtila izdajstvo; to je Hitlerja spravilo iz tira.

Voditelj je bil globoko potrtn in padel je v strašne depresije.

Kazalo je, da bo umrl.

Nihče ni vedel, kaj se kuha v njegovih črnih jetrih.

Loža se je odločila, da mu bo namesto morfija začela pošiljati kokain. Pošiljke so začele prihajati z ladjami v Gdansk in Benetke. Od tod so jih po skrivnih kanalih tihotapili v Nemčijo. Kokain je res mogoče primernejši od morfija, ker se ga rabi v manjših količinah in je bolj praktičen za jemanje, saj se lahko mimogrede ponjuha, ne glede na to, da ga je treba pripeljati iz Amerike. Toda ta ovira je samo navidezna, saj so se tam od vsega začetka močno trudili organizirani židovski prostozidarji, še posebej potem, ko so videli, da Amerika ne bo nikoli njihova nova Sveta dežela. In še več — niti Kanada, ne Avstralija, ne Antarktika. Nazaj bo treba in samo nazaj, od tam, od koder so jih pregnali, od koder so odšli ...

Malo je bilo tistih, ki so vedeli in še vedo za njegovo zasvojenost. Recimo Hess, Göring, Göbbels in še kakšen adjutant, pa še to ni zanesljivo. Preveč so zaposleni sami s sabo, in kdor se že vsiljuje, ga odpravijo, rekoč, da Führer rabi zdravila, pomoč itd. ... Njegov bledikavi obraz je v vse večjem kontrastu s črno prečko in modrimi očmi. Nekaj časa so ga skušali spraviti k sebi s pomirili, saj ga je mučila kronična nespečnost in tako hude depresije, da so že mislili, da se mu bo omračil um. Dneve in dneve je poležaval na Berghofu, ne da bi spregovoril besedo, in če jo je, je brz zate, ne da bi se menil za odgovor, spet potonil v zamišljenost ali neke vrste spanec z odprtimi očmi. Godel je o nekih neizprosnihih, trdih ljudeh, ki hodijo vsako noč k njemu in ga opominjajo, naj ne pozabi na žrtve ... Mučijo ga in sevajo strašno energijo, da misli, da mu bo razneslo glavo, da ga bodo preprosto zrušili na kosce ... Ne glede na to, da so zaupnejši sodelavci njegovim besedam pripisovali vizionarstvo, sta se Krupp in Flick podala do Forda, naj mu preskrbi najboljše zdravnike. Ni treba posebej povedati, da so ti znali masonsko skrivnost držati zase, hkrati so začeli prihajati na dan namigi o njegovi ohlajenosti za stvar ... Nikomur več ni verjel.

Röhma je dal pogubiti in se tako uspešno znebil najnevarnejšega pretendenta za oblast. Loža pa se ni hotela zlahka umakniti. Načrtna gradnja principov in njihovo uresničevanje v življenju terja lahko stoletja, zato je vsakršna priložnost, če še tako pičila, izjemno pomembna... Šele pod vplivom kokaina je Führer postal tisto, kar je danes: briljanten govornik in duhovit pripovednik, človek, poln originalnih idej. Vse bolj očitna pri njem že postajajo znamenja kroničnega uživalca, kajti pojavljajo se psihoze, delirantna stanja in halucinacije. Drobne živalce, črvi, mravlje in žužki se mu plazijo pod kožo, izpraska si jo do krvi in prebada z iglo, da bi pobil nadležen mrčes. Zgublja tla pod nogami, polaščajo se ga paranoide ideje, hkrati nima več občutka za pravo mero. Mamila morajo priti za vsako ceno, sicer ga na smrt izmuči nespečnost, poloti se ga drhtenje in spet depresije... Zato vsako zvezo skrbno varujejo. In kaj bi sicer s tem asketom, ki živi tako meniško, da se mu v stranki posmehujejo. Ne kadi, ne pije, ne meni se za ženske, ne jé mesa, le kakšno sramežljivo juho z rezanci in nekaj zelenjave, pač pa... divorira gore smetane in slaščic, tako kot njegov prijatelj Herman, ki zaradi maronov, oblitih s sladko peno, ki se jim nikoli ne more odreči, že dolgo časa ne vidi več svojih nog, in še česa drugega ne... In omizje, ki se mu še drzne muzati, ledenim Himmlerjevim pogledom navkljub, mora biti skrajno previdno, kajti tudi to je avtoriteta, vsaka malenkost je pomembna, vsaka najmanjša razlika... In če bi šlo vse tako zlahka, kot se zdi! Daleč od tega!... Vsi vedo, kako problematičen človek je ta Vodja, pa ga zato še bolj podpirajo. (*Te stvari imajo svoje psihološke korenine.*) Zanj se morajo žrtvovati, vsak trenutek prisluškovati njegovemu trepetu, dihu, dihljaju travnih bilk, ki jih pohodi na sprehodu, da bi lahko žrtvoval bogovom svoje ljubljeno ljudstvo, kot so, že ob najmanjši slovesnosti, stari Grki brž poklali vsaj četico bikov... Ko se ga polotijo krize, ki se na zunaj kažejo kot neutolažljiva stanja besa, se ga ne da več spraviti na noge. V spodnjem perilu se valja po tleh, stoka in bije s pestmi in nogami po tleh, škripa z zobmi in hrope. Še dobro, da ga ne vidijo strogi, hriboviti generali z ošiljenimi čeladami!... Nič, popolnoma nič ne jé. Ne spi... Prisluškuje vetrovom, histerično zahteva tišino, potem se spet takoj premisli in že morajo na njegov ukaz valiti ogromno kamenje in skale v brezno, da se v miru lahko potopi v bobnenje in topotanje svoje vojske... Misli na svojega zvestega psa, edino, kar mu je še ostalo, potem ko ga je zapustila Geli... Ko jim prekipi, ga pograbiijo trije krepki SS in ga pretepejo, da kar slina leti od njega. Jahajo ga kot konjička po sobi in vlečejo za ušesa. Drugič so spet bolj grobi in ga brcajo, da odskakuje kot kakšna mačka... Smeji se kot otročiček in veselo meketa, tako se mu počasi spet vrne veselje do življenja. Takoj zahteva uniformo, skliče vrhovno poveljstvo in izpraši generalom hlače... Kako dobro, da ne vedo, pred kakšnim kupom gnoja stojijo! Gotovo bi se naježili od studa, čeprav je vse to njegovo početje še kako človeško, najbolj ravno zaradi padcev... Loža je vseeno dvignila roke od njega in ga bo ubila, ker preveč ve...

— Ampak jaz sem bral Mein Kampf!

— Ja in? Ali ste ga samo vi? se je dvignila Buchova.

— Ne. Samo reči hočem, da sem ga bral, in če se dobro spomnim, je tam izlil precej žolča na račun protozidarjev in Židov... In če vas poslušam, ko mi pripovedujete, kako mu je Loža pomagala na vrh, potem res ne razumem...

— Joj, kako ste... kako ste...

— Kako ste naivni... je dodala kontesa.

— Ja, kako ste naivni, če že hočete. Vidite, Herr Viktor, to gre k osnovnim pravilom politike. Tako zviška se je porogal iz ideje o svetovni židovski revoluciji samo zato, da bi si pridobil nemško antisemitsko malomeščansko poprečje, ki ga niti v sanjah ne bi osumilo, da prav s to tajno mednarodno masonsko organizacijo v zaledju

prihaja na oblast — kot prvi Žid v Evropi. Vrh vsega so ljudje tako slepi, da se otepajo razuma, ki jim nagnosko veli, da je njihov cesar gol, črnolas in plavook, kot pravi Žid, kar morajo nesrečniki vsakokrat, ko ga vidijo, na silo v sebi zanikati...

- Tako se torej pripelje človeka na oblast, sem dodal.
- Ja, tudi tako.
- Zdaj ga pa mislite odstreliti?
- Točno tako.
- Ja, ampak ali ni že prepozno?
- Niti najmanj. Zdaj se svojega dela niti še ni pošteno polotil. Res so že začeli voziti ljudi v Sachsenhausen, ampak on se počuti popolnoma varnega, zato smo izmerili, da je to najprimernejši trenutek.
- In kako ga boste? Mu boste šli zastrupit smetano?
- Dobro ste pomislili. Zastrupili ga bomo, ampak ne s smetano. Čisto blizu mu moramo priti, dotakniti se ga moramo tako, da sploh ne bo čutil, kdaj bo po njem.
- Kokain?
- Prav to.
- Tega si pri najboljši volji ne predstavljam. Vsekakor bo to skrajno zapleteno.
- Ne, nasprotno. Človek najlaže uspe s preprostimi rešitvami. Včasih celo s takšnimi, da samo strmi od začudenja. Vsa umetnost je pravzaprav v tem, da se preprosto rešitev najde. Za kaj takega pa se človeku ne sme ihtavo muditi, niti ne sme poskušati na silo, ki je največkrat posledica naglice, prinaša pa najmanj uspeha. Vsi smo se čez mero načakali: on, da je prišel na oblast, od katere se mu je zvrtno, mi, da bi ga spravili k sebi. Zdaj smo se naveličali. Gotovo to čuti, kot pes. In zaradi tega ga je še bolj strah, to pomeni, da bo še več nedolžnih žrtev...

— Ja, spoštovana gospa, ob tem, da so te stvari tako žalostno resne, hočem reči, tako usodne za nas in naše potomce, kar ne bi mogel, da vam ne izkažem svoje pripravljenosti... Mogoče sem res malo bolj neroden, a če se vam zdi, da bi vam bil lahko v kakršnokoli pomoč, bom zelo vesel. Niti misliti ne morem, kaj vse grozljivega se lahko zgodi, če te pošasti ne ustavimo..., ki še kar raste in raste...

Na mah so se mi zavrteli pred očmi prizori iz podzemlja: kaj so iskali tisti slovesni ljudje po tistem neznanem trebuhu, v tisti tuji glavi? Iz kakšne substance je Führer? Bi morali začeti pri njem?

— Vaša pripravljenost je dobrodošla in hvalevredna. Povem vam, da obžalujem sinočnji incident, ki je bil neposredno povezan z našim delom. Povzročili sta ga moja nevednost o vašem obisku pri gospe kontesi in pa njena nuja, kajne? Ampak, če se vam zdi, da je naše sodelovanje lahko v skladu z vašimi moralnimi načeli in da ste za to pripravljeni tudi kaj tvegati in žrtvovati, potem mi boste lažje oprostili.

— Vsekakor, ampak zdi se mi, da vas moram jaz prositi razumevanja, saj sem pravzaprav jaz zatajil.

— Ja, to je sicer res, ampak slišali ste, da na srečo ni nič zamujenega. Vse naše linije so dvojne, in kadar se odločimo za akcijo, potem je zelo malo možnosti, da bi se nam izjalovilo. Nevšečnosti bi nastale, ko bi sprožili akcijo in bi to sporočilo prišlo v roke nemški kontraobveščevalni. Tako, kot se je izšlo, je pa še najboljše, kar smo lahko pričakovali. Bili smo za trenutek poraženi, a kljub temu zmagovalci. Naj le ve, da ni na varnem, da si drznejše streči po njegovem življenju, kljub temu da se je zavaroval z jeklenimi možmi in debelimi zidovi. Spet ne bo spal, spet kokain, pa sedativi, pa depresije in ponovni izbruhi jeze... Res pa je, da ga ne bi smeli v nedogled provocirati. Ne samo, da bi tako sami sebi škodili in se počasi onemogočili v svojih

namerah, zagotovo bi izgubilo življenje precej nedolžnih ljudi. To pa bi bilo v nasprotju z našimi hotenji, da ne rečem osnovnimi moralnimi načeli...

— In kako ste prišli na idejo, da mu zagrenite mamilo?

— Niti ne tako hitro. Neki dunajski poslovnež, ki se je pred časom mudil v Düsseldorfu v zvezi z nakupom železa, je povsem slučajno prišel na sled tej zvezi. Njegovi poslovni partnerji so ga povabili zvečer v bar, ki ga vi sicer dobro poznate, saj ste v njem nastopali. Zato verjetno dobro veste, da se tam popivanje nemalokrat sprevrže v orgiastične norije. Istočasno se je tam znašla bajе neka bahava razuzdanka, ki se je znala najprej postavljati s tem, kako pozna vse skrivnosti moškega poželenja, in ko je vesela družba vztrajno omalovaževala njeno hvalisanje, jim je brž dala vedeti, da je vse to tudi res. Skupno so se zapili, potem pa še nanjuhali droge, nato se je vse izprevrglo v norenje, ki ga lahko vidite samo še na Boschevih triptihih. Mimogrede so leteli dovtipi, za katere se nezbrani poslušalec ne meni, naš človek pa je bil pozoren in je kmalu prišel do zaključka, da je naročnik droge v resnici sam Hitler...

Nezadovoljnost in zaskrbljenost nad muhastim Führerjevimi obnašanjem je bila tako osrednja tema rednega srečanja visokih predstavnikov Lože na Dunaju. Ker so bili še mnogi prepričani, da vse težave izvirajo iz globokih strateških razhajanj glede metod, s katerimi bi dosegli cilje, so se veliki mojstri odločili, da razgrnejo vso zagatno resnico pred zaupnim članstvom in tako s treznim razglabljanjem poiščejo rešitev. Tako je prišla na dan tudi vsa mizerna resnica o kokainistu, ki ga oskrbuje ameriško-nemško-poljsko-italijanska naveza. Spet so prav arbitrarno tehtali, kako bi ga spravili vsaj za silo v red, da bi bil še naprej lojalen do svojih mentorjev, vendar je bil pri sklepanju prepričljivejši argument, ki je zahteval Hitlerjevo likvidacijo, podkrepljen z dejstvi, da se je Führer povezal s protimasonskim združenjem na vzhodu, to je jasno govorilo o tem, da se hoče znebiti masonskega tutorstva, ob tem, da se je že lotil rezanja Lože pri samem dnu. O tem so pričali predstavniki Lože iz Abwehra in Geheimdiensta.

— Zaminirali bomo njegovo oskrbovalno žilo tako, da mu bomo podtaknili kokain, pomešan s cianidom. Usoda je tako hotela, da sem brž pomislila na vas, in od tistega trenutka naprej nismo razmišljali nič drugega kot to, kako bi prišli do vas. Zdaj, ko ste se sami od sebe prikazali tukaj na Dunaju, se mi zdi, da je naša naloga že skoraj uresničena. Ker se bo prešustna gospa iz Düsseldorfa te dni mudila na Dunaju, čakajoč na blago iz Benetk, ne bi bilo slabo, ko bi izkoristili že to priložnost. Mogoče jo celo poznate, saj je bajе vse noči previsela v tistem baru.

— Kakšna pa je? sem vprašal.

— Na pogled sicer slabotna, plavih las...

— Greta? sem vzkliknil, ne da bi pomišljal.

— Jo poznate?

— No, tako, videl sem jo že...

— Pazite! Ona je zelo nevarna ženska, ker je bajе tako sprijena, da ne pomišlja pred nobenim dejanjem, naj bo še tako gnusno. Naš nesrečni poslovnež, ki se je valjal v njenem naročju, jo je celo osumil okuženosti s spolnimi boleznimi, saj je od onod prinesel nekakšen srab, kar je izzvalo nemalo smeha med kolegi... Pravijo, da lahko mirne duše prereže človeku vrat, da nastavlja najbolj okrutne limanice, tako da jo sumijo, da hkrati dela še neposredno za Führerjevo specialno obveščevalno službo. Diktatorčka je pač smrtno strah in ne zaupa nemškimi agentom, medtem ko ga Prusi skoraj odkrito sovražijo, da drugih sploh ne omenjam.

Lahko bi še naprej klepetali in premlevali, kaj bi lahko storili, da ne bi v nedoedel po nepotrebnem izgubljali časa. Moral sem se opravičiti, saj me je zvečer čakal nastop pri Gunterju, zato sem vstal in hotel oditi.

V tistem se je tudi kontesa odločila, da mora vzeti pot pod noge, in tako se je dogodilo, da me je spremila kos poti.

Kot da ne bi bila mera polna, sem še od nje slišal o mukah in trapanju ljudi. Še pred prihodom Lise Ivanovne je bilo to odločilno zame, tako da sem se odločil, da tudi jaz pripomorem k lepši podobi tega sveta.

Marijan Pušavec

Kralj in angel

V sobi so bili oboki in ravni stropi. Med njimi skrite majhne oči, ki gledajo. Ves čas samo vame. Moje oči. Žaluzije iz zelenega platna so bile spuščene. Z igro s prsti sem skušal pridobivati hitrost, s katero bi ukanil misli. Jih prehitel. Kimal sem, kadar sem razpoznal svoj tok. Kadar je njihov tok tok tok zadel v moj tok tok tok. Vrata v sobo so bila ves čas priprta, vežne duri pa zaklenjene. Prve tri črke enake pri obeh imenih. Potem pri mojem dve manjkajoči v zaporedju abecede, ko kot četrta črka nastopi njegova. Moja predzadnja pomeni vrnitev k začetku, kot preverjanje oči, ki gledajo. Zadnji dve sta spet iz niza abecede v zaporedju. Najprej moja, potem njegova. No, zdaj se pa že prepoznamo.

Vsa imena mojih prijateljev so bila vedno vsakdanja. Vsa imena mojih žensk so nenavadna, s svojim zvenom in vsebino v času. V Benetkah je obstajala dilema med Piazzo San Marco in Ponte di Rialto. Če bi ostal na trgu, bi mogoče našel na žensko svojega življenja. Na mostu so me ob določeni uri čakali prijatelji. Odločitev je bila zares težka. Nisem imel prave izbire. Ko bi bil izbral most, bi ostal brez ženske in ohranil prijatelje. V nasprotnem primeru bi ostal sam. Zato sem začel razmišljati o drugačnih rečeh. O poziji, na primer. O tem, kako se sestavljajo besede v niz, v ogrlico, kjer je začetek obenem zadnji glas pesmi. Nekakšen princip sonetnega venca v malem. Vendar s to predpostavko, da sem v resnici v rdečem renaultu štiri spoznal tako Lauro iz Firenc. Ampak to je bilo že zdavnaj pozneje.

V beli sobi je bila pogrnjena majhna mizica. Ob steni je s šestdesetimi watti svetila namizna svetilka. Okoli smo sedeli trije kralji. Gašper, Miha in Boltežar. Trije osamljenci. Eden je bil že v stanovanju. Drugi je prišel, ko je tam pričakoval že tretjega, in prvi je čakal tretjega. Med nami črna Marija. Povsod po zemlji pa Kristus, ki je že shodil. Če bi bil on Kristus, bi se dal vedno znova križati. Ki je za nas križan bil.

Medtem ko so izročali darila, so temnopolti sužnji za povodce držali rezgetajoče utrujene kamele. Poglej, kamorkoli seže moj pogled, bo rasla pšenica, je rekel Miha. Ob poti na jug, kjer sem doma, bo tekla velika reka, je dejal Gašper, in vanjo se bojo stekale vse majhne reke, ki jih bojo napajali vaški potoki. Ob rekah in potokih se bojo igrali otroci, in ko bojo odrasli, bojo sejali po poljih in pobirali z njih sadove svojega truda, je dodal Boltežar. Mi smo trije kralji, so rekli vsi v en glas.

Tedaj naenkrat niso bile več samo oči. Na drugi strani so se prikazala majhna usta, usteca. Namazana v črno-zeleno-vijoličnih odtenkih. Stisnjena. Vabljava v po-

ljub kakor vsaka ženska usta. Moral sem uporabiti svoj širokokotni objektiv, da sem jih objel skupaj z očmi, ki pomežiknejo, kadar predolgo zreš vanje.

Mi. Čakamo kakor v pesmi kraškega pianista iz dvajsetih let tega veka. Imamo vez z brodolomci na oceanih. Na nas svetijo enake zvezde z isto močjo in lenobo. Bela soba, beli azil.

Tok tok tok. Od spodaj ali od zgoraj. Miha nekaj zarobanti, kako da si nas upajo motiti na tako nedeljsko popoldne ob kavi in prijateljskem pomenkovanju, ob izmenjavanju daril in drobnih besednih nežnostih. Ko nas je vendar sama prisrčnost.

Tok tok tok. Samo angeli in duhovi vstopajo skozi zaprta vrata in skozi stene, ne da bi se poškodovali. Dober dan. Stal je med nami. Čisto gol. Pravzaprav čisto gola. Prepoznali smo jo po krilih. Bila je še mlad angel. (To je čudno, saj smo bili globoko v zimi, in če smo hoteli priti na obisk, smo morali izdolbsti globoke in dolge tunele od naših hiš in utrditi ozke gazi v snegu.) Ali kdo potrebuje angela, je vprašala. Spogledali smo se. Mi smo vendar trije kralji. Kdo je že slišal, da kralji potrebujejo angele. Marija med nami se je samo smehljala. Tako blaženo kot takrat, ko je spočela svojega križanca. Priznam, da sem enkrat že slišal za Marijo in angele, ampak o treh kraljih in angelu pa še nikoli. Zato sem vznemirjen čakal, kaj bo. Oči, ki gledajo, so uzirale samo dim cigaret in neme kraljevske profile. V zraku je bilo svečano. Pričakujoče. Mirno in tiho. Potem je angel odšla v kuhinjo. Gledal sem ga skozi stekleno steno, kako gleda skozi kuhinjsko okno.

Zdaj ne vem več čisto zares, vendar se mi zdi, da je hotela Marija izrabit našo zbežanost in začudenje ter pritegniti pozornost nase. Pričela je pripovedovati, kako včasih navleče škornje, obleče krilo in se namaže, da je videti kot, olala, prava pička, in pleše v svoji veliki sobi. Že tako vedno govori, da v njej vidi plesati neko osebo. Meni se zdi, da bi ta oseba lahko bila samo angel. Pravzaprav samo moj angel. Pravzaprav. Tako je pač, če si na dvoje ali v dveh. Vedno je za teboj tvoja druga oseba. Včasih jo moraš pustiti v nemar. Tudi kraljem nam ni prizanešeno. Zato smo se tako radi napravljali v dvorne norčke in jih preoblačili v naš brokat in hermelin.

Angel je zdaj gledala v nas in se prizanesljivo smehljala. Saj, zanj smo čisto običajni smrtniki, ki so se zbrali po srečnem naključju nedeljsko popoldne v eni od Marijinih soban. Vendar je bila za nami dolga pot, kamele so utrujene pospale, skupaj z njimi njihovi gonjači, ki so se prej napili težkega temnega kraškega vina. Razumel sem naenkrat vso Jožefovo stisko. Tudi svoje temne krvi se nisem več sramoval. V spominu je doživetje kot edina svečava na koncu temnega labirinta. Nekaj nas je držalo skupaj, da nismo odplavali. Vsak po svoje. Angel je stopila bliže k nam in se usedla na blazino. Krila so bila rahlo povešena. V očeh je imela malce razočaran pogled. Moder od globine neba, od koder verjetno prihajajo vsi angeli. Prižgal si je cigareto. Prvo, odkar smo ga ugledali. Marija je že končala svojo pripoved in tiho zrla predse. Samo še krompir v oblicah, pa bi postali slika Pri nas doma.

Že ves čas je druga oseba v meni iskala neko formulacijo, s katero sem hotel pojasniti neprimernost položaja, v katerem smo se znašli skupaj z angelom. Ampak saj nisi samo na dvoje. Si tudi na troje, še več te je. Zato sem se izgubil v preskakovanju sugestij z vseh koncev notranjosti in pričel misliti na samoto. Tam so vse moje osebe kot moji otroci, ki jih lahko vedno peljem scat. Kadar nas je več, me vedno odpeljejo. Sklenil sem na hitro z njimi sporazum o nevmešavanju v svoje notranje zadeve in pil z njimi zdravico. Potem sem se obrnil k ostalima dvema.

Jaz rabim angela, sem jima dejal. Ne zamerita mi, moja popotna tovariša, enaka v veljavi in mogočnosti, moje kraljestvo potrebuje angela, moja kraljevska oseba pa žensko, ki se skriva v podobi tega krilatega bitja. Ogrnil ga bom v kaftan, mu čez lice, nežno in bledično, razgrnil tančico, da ga ne opeče surovo puščavsko sonce, ga posadil na kamelo, ki jo bom osedlal s sedlom iz najfinejšega kozjega usnja, in ga popeljal v svoje prestolno mesto. Ne nazadnje moram razveseliti tudi podanike, ki mi zvesto služijo in ob vsaki nepriliki stojijo ob strani.

Najprej je spregovoril kralj, ki je sedel desno od mene. Že prav, naš dragi prijatelj, le vzemi jo k sebi na sedlo. Ženska je od preroka poslana in je enaka moškemu v vseh posvetnih zadevah. Ljubi jo, obdajaj jo s svilo, če jo bo tvoje kraljestvo premoglo, prinašaj ji darov s svojih potovanj v daljne kraje, razveseljuj jo s petjem in igranjem, pripoveduj ji resnične zgodbe, da te bo spoznala in te bo ljubila, kakor boš ti njo ljubil. Moj blagoslov naj vaju spremlja. Kralj na levi je malo počakal in se posladkal z grozdem, ki je bilo na mizi. Vidita, draga prijatelja, je povzel besedo, v eni sami jagodi tega velikega grozda je skrito trpljenje cele skupnosti. Skupaj z njimi si sladimo življenje in lajšamo bolečino, čeprav je to od preroka prepovedano. Vsaka kupa vina je polna naše krvi. Zato jo izpijmo spoštljivo in z radostjo slavimo srečo, ki nam je dana. Ti pa, dragi moj, ki si našel angela za svoje kraljestvo in svojo osebo, misli nanj vedno s srcem, ki neminljivo bije v tebi od začetka do konca. In pomnoži svoj grozd z bogatim vinogradom, ki ga boš z radostjo in veseljem obdeloval do konca svojih dni. Vsa napetost med nami je popustila. Dvignili smo čaše in nazdravili srečnemu trenutku, da smo se lahko zbrali in pokramljali.

Tudi angel se je smehljala. Ko sem se mu približal, da bi trčila s kristalnima čašama, mi je zašepetala na uho: Jaz nisem ženska. Jaz sem angel. Iz mene boš šele moral narediti žensko. In za to imaš natanko štirideset dni. Šele enainštirideseti dan se boš lahko ljubil z menoj. In ves ta čas bova spala v eni postelji in ti se me ne boš smel dotakniti, čeprav bom gola ležala ob tebi. Zazrl sem se v njeni krili in pokimal. Vedno bom s teboj, moja ljuba angel. Potem sem sedel nazaj na naslonjač.

Ko smo izpraznili čaše, smo se kot eden dvignili. Prebudili smo gonjače kamel, ki so pospali, zlezli v kraljevske plašče in se pričeli poslavljeni. Marija je od nekod prinesla prosojno tančico za angelovo lice. Razgrnil sem ji ga čez obraz, ne da bi se je dotaknil. S kraljema smo se objeli čez ramena. Zunaj je bila že visoka noč, kamele so drgetale od mraza. Odjezdili smo vsak na svojo stran neba. Onadva na jug in zahod, midva z angelom proti severu. Marija je stala ob oknu in z blaženim smehljajem mahala z roko v slovo.

Jezdila sva več dni, preden sva prispela na moje pašnike. Med potjo sem ji pripovedoval, kadar ni spala od utrujenosti, saj je bila kljub vsemu mlad angel, o svoji mladosti in svojih učiteljih. Podaniki so naju pozdravljali, v mestih so se vrstile gostije, zvonovi so bili na vso moč.

Zdaj sva v mojem domu. Angel lebdi nad posteljo in me opazuje, ko zapisujem tele vrstice. Na skrivaj, čeprav menim, da angelu nič ne ostane skrito, včasih pokukam proti koledarju in odštevam dneve, ko se bom lahko zares ljubil z njo. Dneve, ko bova kraljevala skupaj.

... Ja, rabi angela, seni juna dejal. Ne zamerja mi, moja popotna tovarila, razba
v veljavi in izgubljenosti, mihi kraljstvo potrchuje angela, moja kraljevska ohraba pa
lansko, ki v ariva v podobi tega kraljevske bitje. Ogled pa bom v kaflan, mi del
lira, acino in sledično, razgrnil tenciče, da ga ne opede znotraj mačavsko souce, ga
povešiti na kraljevo, ki jo bom oščal s sedlom iz najfinjšega kozjega volna, in ga
popeljal v svoje prestolno mesto. Ne zamerite, moram razsvetliti tudi potaške, ki
mi zvesto služijo in ob vsaki neprilici ob svoji

Najprej je pogovoril o svoji knjigi *Briljantini*. Že prvi, najdragi prijatelj, je
povedal, da sem na svoji poti in je vsaka možnost v
vseh priložnostih zadržati. Ljubilo, občudovali so ga. Obe kraljici so privo-
glo, priložnosti in danov s svojimi naravnimi. Nekatere je s petico in sva
kijem.

Milan Kleč je svojo prvo prozaistično petletko začel s plesno-zdrsljivo *Briljantino* (1985), jo
vehementno nadaljeval z *Lasmi* (1987), v katerih je nanizanih toliko zgodb, da že kar grizejo
druga drugo, sklenil pa jo je z lanskoletno *Balanco*. Za njegov prozni svet bi lahko zlahka dejali,
da se dogaja na pisemski način post scriptuma, navržka. Za avtorjeve zgodbarske zastavke
se zdi, kakor da mu je prekipelo, da ima vsega dovolj in da je sklenil začeti znova, še pred tem
pa si je pribelžil nekatere od svojih pomembnih observacij. Kleč vztraja v pozi nonšalantnega
pripovedovalca zgodb in pri tem početju začuda ni patetičen. Za njegovega običajnega prvo-
osebnega pripovedovalca velja, da je »človek z notranjim krikom« — nikdar noče povedati
preveč ali svoje štorije morebiti celo poantirati; svoje enostavno pove, radovednemu bralcu pa
je prepuščena odločitev, ali mu bo sledil. Detektiranje cilja avtorjevih proznih sprehodov se zdi
težavno: avtorjevo pisateljsko paradigmo bi nemara lahko iskali nekje v za Kleča privilegira-
nem vmesnem prostoru med zazrcaljenjem možnosti in njeno izpolnitvijo v risu carollovsko
črnegega. Svoj slogovni *know-how*, ki ga je triumfalno inavguriral že v *Briljantini*, je v svojih
zadnjih zgodbah vpel v širši okvir, to mu je potem omogočilo zavidljivo mnogolično pripove-
dovalsko paradiranje. Svet njegovih zapisov je na prvi pogled res povsem običajen, »empiri-
čen«, na trenutke že prav avtobiografsko verjeten — a to nas ne sme zavesti: Milan Kleč je
predvsem notorični *story-teller*, pravzaprav eden redkih zabavnih v podalpskih zaselkih. Nje-
gove zgodbe so stvari, ki nam pomagajo vstopati v votlost mogočega, v prostor, v katerem se
(v avtorjevi redakciji) izjavi Nič ni samoumevno! razveže v Nič ni samoumevnejšega! Podobno
lahko velja tudi za njegov pesniški opus (*Maroža, Kresnice, Nad dečki sije sonce, Tavla, Avgust*
— januar v *Pesmih*, skupaj z Jašo Zlobcem, *Parada, Vrba, Siva*).

Milan Kleč je človek, ki noče govoriti o literaturi. Na intervju je pristal zaradi prijateljstva z
Goranom Schmidtom, urednikom otroških in mladinskih oddaj na radiu Slovenija. Klečeve
odgovore na vprašanja Gorana Schmidta in Igorja Bratoža je slednji pometel s traku v raču-
nalnik in intervju nadaljeval še s pismom, prvi pa je prijazno dovolil objavo radijskega dela
pogovora.



Kleč: Najprej sem se smejal, ko v nagovoru omenjaš Gorana Schmidta, mislim,
da dovoljuje objavo »radijskega dela« pogovora. In dodajaš tisto o fotografiji. Ker
jaz sem že v toliko knjigah pisal, največ na ščitnih ovitkih, kako sem proti fotografi-
jam, da tega ne morem več v nedogled ponavljati. Ampak, ko sva ravno pri Goranu.
Ja, on mi je naredil fotografsko opremo *Vrbe* in tudi v *Vrbo* me je peljal in jaz sem se
pred njegovim fotoaparatom počutil kot kakšen manek. Toda tudi o vrstah ma-
nekenstva sem pisal že preveč. Nehote sem povezal vse skupaj. »Svojeja fotografa«,
praviš, ker sem se spomnil prijatelja, ki tudi objavlja na teh straneh in ima tako ime-

novanega svojega fotografa, in kako grozno sem se pred kratkim smejal v pest, ko se mu je le-ta opravičeval, fotograf avtorju, seveda, kako je posnetek njegovega obraza bolj nerazločen, in kako je bil ta avtor zagrenjeno navdušen, češ da je to navsezadnje dobro, da ga ne bo prepoznalo preveč ljudi na cesti. Mislim sem, da bom umrl od te groze in od tega svojega žalostnega smeha. Ne, vsega skupaj mu nisem omenil, ker včasih uživam, ko nastavim komu drugo pest in tisti preklemansko misli, kako te obvlada. In da omenim naprej še Gorana Schmidta, ker moje fotomanekstvo je imelo takrat naslednjo naravo. Jaz sem svojega fotografa tako občudoval, mislim pri delu, kako je to počel in se metal po razmetanih, zasneženih in predvsem tudi blatnih poljih med kozolci, da sem se mu popolnoma prepustil. Ker on je užival kot otrok in ne vem, zakaj bi mu tega ne omogočil. Zato sem tudi pristal na fotografijo za ščitni ovitek, pa ne zaradi tega, da bi me kdo prepoznal ali me ne bi. S tem imam zares precej preglavic. Razumem tudi druge variante, češ da je to zaželeno in da to lahko koga zanima. Ampak jaz še zadnjič povem, da s tem nimam nič, pa naj mi sedaj kdo kaj zameri in dodaja sploh kaj neverjetnega. Da pa skrčim. Ko sem se takrat smejal v pest, hočem povedati, da nimam na ta način s stvarmi, o katerih naj bi se menila, nobenega čuta, vsaj v tistem poznanem smislu ne, kot sem ga označil. Upam, da te nisem razočaral, ker obenem se mi že pojavlja naslednje vprašanje, ki pa ga imaš zapisanega tudi ti, torej ga bova obdelala na tistem mestu. Namreč, zakaj sploh tole odgovarjam, Goranu zaradi prijateljstva...

Literatura: Samoumevnost. O njej govoriš tudi v eni od zgodb iz zbirke Lasje. Kako Milan Kleč spravlja v svoje zgodbe empirično preverljivi svet. Ima pri tem kakšno pomembnejšo vlogo osebna izkušnja?

Kleč: Mislim, da se vse dogaja na nivoju jezika. Zelo težko bi rekel, da gre za kakršnokoli odločitev. Ne vem, morda sem zopet preveč površen. Ker končno je tudi jezik strašna odločitev. Ampak jezik se odvija in človeka nekam pripelje. To mi odgovarja, in ko sem se rahlo ustavljal, sem mislil na jezik, za katerega sem se odločil. Ali pa on zame. Mene tudi pokriva. To je vse in to je zelo pomembno, ker jaz se hočem počutiti pri tem opravičilu predvsem svobodnega. In še tisti, ki je z mano. Govorim spet o jeziku, ki pa mu včasih tudi nisem kos ali pa mu ne segam do kolen, torej ima vso pravico, da me zapelje nekam povsem v neznanu. Toda tudi o tem tipaš v nadaljevanju, zato se ne bom prehitel, da ne bo že sedaj kaj narobe. Kar se tiče jezika. Ker njega se bojim in ne vprašam oziroma tistega, ki mi jih postavlja. Kako pa jezik potem, tega pa ne vem, pa če sklenem skupaj vse svoje glave. To se dogaja sproti, ker tole je bilo najprej odgovorjeno ustno, ne vem, če je to pravi izraz, za radijski intervju, in tukaj sem bolj kratek, kar pa ne pomeni za pisno, kar pa je že skoraj povsem druga zgodba. Govorim pa seveda izrazito o sebi. Če se ne vračam spet še k površnosti.

Literatura: Kako kot pisatelj vstopaš v svet fantastičnega. Se vanj preprosto zapelješ?

Kleč: Nikoli se nisem načelno odločil, da se bom spustil v kaj takega. So pa to očitno stvari, ki me absolutno pokrivajo in se v njih počutim popolnoma svobodnega. Da se začnem že malo ponavljati, kar pa ni niti malo slabo. In to je zopet izključno moja stvar, pa naj si misli kdo karkoli. V njih lahko skratka diham in sem zadovoljen. Tako pač je. Lahko bi bilo pa tudi drugače.

Literatura: Imaš za zgodbo najprej načrt?

Kleč: Ni govora. Ponavljam: jezik! Če že pišem, hočem, da me to početje vznemirja. Nikoli ne bom šel zapisovat zgodbe, ki bi jo poznal od začetka do konca, ker

me enostavno ne zanima spravljati na papir že nekaj znanega. Zgodba me mora presenetiti. Mene samega. To je tudi edino, zaradi česar pišem, kjer pa obstaja tudi druga možnost. Ker seveda sem že vzel, na primer, popolnoma določeno zgodbo in se je do nekod tudi držal. Toda to je potem že moja varianta, kar pa ni, da bi si rekel, kako se da prav vse obrniti. Tudi takšna načelnost me ne zanima, ampak zanimivo je, ko ima lahko kakšna stvar povsem svojo in drugačno glavo, kot smo je navajeni. In tudi to naj ne izzveni pregrobo. Naj bo kot naslov spisa v šoli. Kaj iz tega. Ali pa tri četrt napisane knjige, morda cela, toda za besedo lahko še vedno naredimo namesto pike vejico in tisto stvar nadaljujemo. Tam pa se že počutim dobro, čeprav tudi to ne velja za sleherno stvar. Razumljivo je, da tukaj govorim o svojem svetu in da nisem noben zoprnik, ki bi se vtikal v kaj jaz vem kaj in tisto potem obračal. Kaj šele po svoje obdeloval. To me ne zanima. Veliko veliko reči še kako stoji. Govoril sem bolj o tistem, ko me nagovarjaš, če naj bi imela zgodba načrt. Pri meni se, skratka, postavlja po svoje.

Literatura: Kakšen je tvoj odnos do različnih vrst pisanja, do proze, poezije, dramatike?

Kleč: Pred kratkim sem po dolgem času pisal pesmice in lahko povem, da to niti ni slabo početje, to pa morda zaradi tega, ker so pesmi same po sebi ponavadi krajše. Pri pisanju poezije porabiš manj časa, zopet govorim o sebi, da ne bo kdo vskočil, skratka, manj časa porabim, da dosežem neko vznemirjenje. Pri prozi pa lahko to isto traja kar nekaj časa. Lahko je zanimivo, a kaj, ko je vse prevečkrat povezano s povsem konkretnim delom, mislim na nadležno pretipkavanje. Vsaj pri mojem pisanju je tako. Vedno je tako neznano, da moram dokončno obliko vsaj enkrat pretipkati, in to mi žre veliko, če ne že preveč živcev. Ker pretipkati in popraviti celo stran, ko že veš, kaj si počel, kako si bil zadovoljen ali tudi ne, ko poznaš vsa občutja, ki so te spreletavala, potem pa to obdelati, da lahko daš ven, ja, to pa so zares vprašljive stvari in še vedno se sprašujem, zakaj pravzaprav to počnem. In še vedno ne najdem odgovora. Ker rekel sem, občutke poznam. Zaradi častihlepja? Ker denarja je premalo. Morda zaradi tega, ker sem zadnje čase besen in bi rad koga z največjim veseljem nabodel. Toda tudi to mi ne gre od rok in tega tudi nočem. Jaz nisem niti fanatik ali pa da bi hotel z literaturo doseči ne vem kaj. Iz navade. Potem bi se moral premakniti že v mladost in ugotoviti, zakaj sem prvi tekst sploh objavil, ampak gotovo ne bi daleč prišel. Bolje bi bilo, če bi se vprašal, zakaj v tem trenutku to počnem. Mislim objavljanje in te reči. Ampak tudi tega se bova še dotikala, če se seveda ne motim.

Literatura: Leksikon Slovenska književnost nas obvešča, da pišeš »liriko z idiličnimi motivi ljubezni in narave«. Kaj lahko dodaš k tej opredelitvi? Kakšen je tvoj odnos do narave?

Kleč: Moj odnos do narave? To me včasih malo prestraši, ker vem, da sem ga nekaj imel, in če hočem biti pošten, ne vem, zakaj bi bil drugačen, potem bo gotovo to tista bojazen, da gredo nekatere reči hladno mimo mene. Medtem ko so me včasih dobesedno davile in mi jemale zrak iz pljuč, me danes puščajo hladnega. Seveda pa to ni tako, kot da bi si zakrival oči. In zares lahko ta narava človeka dobro preizkuša, ker le kje pa so bolj stoprocentne slike. Jaz to zares mislim, čeprav tista označba »lirika z idiličnimi motivi ljubezni in narave«. Dobro, tako je bilo, in po pravici rečeno, takrat sem se imel zelo dobro. Nisem si pa jaz izmislil tiste navedbe in kdo ve, kako jo lahko kdo zastopi. Ampak tudi to ni moj problem. Zelo so me pa pokrivalo tudi druge stvari in že veš, kaj mislim. Morda pa je tega dandanes manj in je tukaj

navzoč bolj jezik. In tukaj je zopet strah, ki pa ga tudi za zdaj še pustiva. Je pa neverjetno zagledati smreko, ki vznikne pred tabo, seveda je lahko tudi kaj drugega kot smreka, kot enkratna slika, pesem, drama ali kaj jaz vem kaj. Če že govorimo o teh rečeh. Ker primerjav je veliko in morda ga lomiva, ko ne govoriva o športu.

Literatura: Kaj pa dramatika?

Ključ: V dramatiko se nameravam resno vrniti po vseh dramah, ki sem jih doživel. Čas bi bil, da kakšno tudi zopet zabeležim, čeprav ne morem obiti določene težave. Kajti pri dramatiki nisi sam. Mislim, kot si to s papirjem. In težko se je ujeti in sedaj zares ne mislim dobesedno nikogar omenjati. Težko pa je priti čez rob nekega jezika, ki je, po vsem sodeč, že tako na robu. To je lahko grozno, ampak zares se ne bi rad v nikogar vtikal, govoril o čistih linijah itd.

Literatura: Te pri pisanju kakorkoli vznemirja širši družbeni kontekst?

Ključ: Me popolnoma nič ne zanima, gotovo pa je, da živim, kjer pač živim. Temu se ne morem izogniti. S tem je povezana tudi fantastika, s katero ste me določili. Preprosto: najdem oziroma naredim si svet, ki mi bolj odgovarja in se lahko v njem bolje znajdem. Da pa bi pisal, zadnjič me je spreletelo, kako na ne vem katerem koncu planeta slučajno prisostvujem tekmovanju folklornih skupin in med njimi nalem tudi na JLA, to pa že ne bi več šlo. Vendar, tudi to si lahko vsakdo po svoje predstavlja in prav ima. Upam pa, da drži z mano.

Literatura: Kako se ti je zgodila prva pesem?

Ključ: Sploh ne vem, kdaj. Zares nisem pri pisanju noben fanatik. Pišem, ker se imam takrat zelo v redu, in mislim, da sem to odkril enkrat pri koncu gimnazije, ko sva sedela skupaj s človekom, ki je bil obseden z literaturo. Tudi on je kasneje objavljaj. Jebenti, morda pa sem tudi jaz zaradi tega začel objavljati. Seveda, to je bilo v prvem letniku fakultete. On se je odločil za študij, točno, nehal me je pozdravljati, sedaj sem ga pa izgubil, jaz pa sem še kar naprej brskal po literaturi. Upam, da je bolj srečen ali pa da ima vsaj več srečnih trenutkov, ker menda so to pisanje pri njem doma povezovali z določenim načinom življenja, ki se ga je bilo potrebno otresti. Zares bi mu privoščil, da se ima lepše brez te nadloge. Torej sem v literaturo zabredel čisto slučajno, ker da bi mi ga bog poslal čisto zraven mene, takšen pa tudi nisem oziroma kar najmočneje dvomim. In ne vem, ali naj bom besen ali ne. Večkrat bi dal vse, da mi ne bi bilo treba pisati in bi se lahko ukvarjal s čim drugim. Ampak izgleda, da sem sedaj že pregloboko zabredel. Kar naenkrat se ti lahko prav vse preplete z literaturo, in to je nevarno. Čeprav se oteparam, sem najbrž že pregloboko in bi morda bolje ravnal, če bi to obrnil sebi v prid. Kot občutljivost. Zakaj pa ne bi obe delali zame. Bomo videli. Nikakor pa nimam tega za nobeno poslanstvo, če nisem vsaj v tem jasen. In roko na srce. Z leti človek ugotovi in milo se mu stori, da za nobeno drugo stvar sploh ni sposoben. Potem bi moral biti vseeno vesel, da me je literatura odkrila, toda tistemu sošolcu se ne mislim zahvaljevati in kaj šele, da bi pričakoval, kako bo kdo drug to poskušal namesto mene.

Literatura: Bi se dalo reči, da je na tvojo literaturo kdo vplival?

Ključ: Ne gre za to, da bi na moje pisanje vplivala kakršnakoli literatura. Končno je na tem svetu še precej drugih stvari. Toda tudi o tem ne bom nadaljeval, je pač takšen večer, ker potem se bom moral zopet komu opravičevati, zakaj tako neizmerno rad poslušam, na primer, popevke. Ampak gotovo ne bi govoril o glasbi samo na način, ki bi ga večina pričakovala, in kakšen zlobnež mi bo spet vrgel pod

brk, češ da se to vidi. Ampak mene to zares ne zanima, če že lahko govorim o sebi. Gre za trenutke, ki so stoodstotni, zdijo se mi, in takrat se moje razpoloženje prenese na vse, tudi na najbolj drobno gesto ne vem koga. Ni pa nujno, da je to vedno ženska. Na moji knjižni polici tako ni nič posebnega. Nekatere knjige imam raje, seveda pa zopet ne morem govoriti izključno o knjigah. Da sem ujet samo med njimi. Nikakor. Na noben način pa ni med njimi nobenega mojega izdelka. To pa je kot pribito.

Literatura: Tomaž Šalamun je v intervjuju za Literaturo izjavil, da ga opajata slikarstvo in kiparstvo.

Kleč: Bral sem ta intervju. Tomaža Šalamuna imam zelo rad. In če ga pomešam med zadnje vprašanje. Jaz v bistvu od pesnikov najraje berem prav njega. Zares. Ni pa mi daleč niti Andraž Šalamun. In roko na srce, tudi jaz imam več prijateljev med slikarji. Ko pa se spomnim na pogovor s Tomažem Šalamunom, zopet ne vem, zakaj jaz tukajle nekaj govorim. Ali pa sem danes zares v tako slabi formi. Ker čutim, da je nekaj narobe. Lahko bi se bolje uporabil.

Literatura: Vrnimo se k obrobni stvar. Kaj misliš o sprejemu tvoje proze? Brijantina je izšla šele leta 1985, čeprav so v njej tudi veliko starejše zgodbe, kot bi lahko sklepali po letnici izida.

Kleč: Stari sta samo dve zgodbici, potem pa je bilo tudi pisanje proze spet posevsem slučajna stvar. Aleksander Zorn mi je pomotoma nakazal honorar Vladimirja Kovačiča, in sem mu tako dolgoval denar ali pa trideset strani proze. Ker sem denar takoj zapravil, sem se enostavno lotil tridesetih strani proze. Pa še nekaj je bilo. Prijatelj Božidar Kante me je enkrat resno prizadel, češ da nisem sposoben napisati desetih strani dobre proze, in padla je stava za deset litrov terana. Seveda sem si zavihal rokave, da sem prišel še do terana, in sedaj me prekleto jezi, da si ne upam staviti za sod, da sem sposoben napisati tudi takšen roman, skratka, daljši tekst. Bojim se tega, seveda pa je stava vržena in se lahko vrine tudi kdo drug. Pa še nekaj je bilo pri prozi. Spremenjen način življenja, ko sem bil nekako več doma in sem imel zelo preprosto na razpolago več časa. Saj sem že govoril o tej razliki med pesmimi in prozo. Torej, več časa — in rekel sem si: Piši še prozo. Zares je bilo to povezano z določenim načinom življenja. Zdaj, ko imam še več časa, govorim pa o nekakšni urejenosti življenja, ko ne tekam štirindvajset ur naokoli, bom pa začel pisati še daljše stvari. Ali pa ne.

Literatura: Kaj pa si misliš o prijateljevanju? Imaš prve bralce, ki preberejo tvoje stvari še pred objavo?

Kleč: Ne, ne. Nikakor. Vse rešim sam v sebi. Ker, kot sem že rekel, če me določeni teksti pokrijejo, potem je dobro, če me ne, ni dobro. Tudi če je kritika pozitivna, mi to nič ne zaleže, če sam nisem zadovoljen, ali pa obratno — če sem sam zadovoljen, kritika pa je katastrofalna. To se mene ne tiče. Mene ne spravi vsak nasmeh iz tira. Sploh pa sem človek, ki se izredno nerad pogovarja o literaturi.

Literatura: Kaj pa literarni večeri? Precej si potoval po Sloveniji, Jugoslaviji. Je poleg družabnosti še kaj?

Kleč: Takoj te moram prekiniti. Vse literarne večere, ki jih je bilo včasih v Jugoslaviji ogromno, sem razumel izključno kot pivski turizem, za katerega je treba imeti dobro kondicijo. In jaz sem jo imel. Na vseh teh srečanjih, ki jih je bilo res nešteto, sem spoznal samo enega samcatega človeka, ki je Milan Djordjević. Jaz nisem bil

niti v smislu plasiranja literature nikoli noben aktivist. Zares se čudim, kako malo imam stika v resnici z njo. Vsaj na ta način, seveda. Ampak, če pa se postavi človek pred javnost, seveda plača davek. Nastajajo lahko strahovite praznine. Najbrž bo tudi po tem pogovoru tako. Vendar tudi to ni pravilo. Sem že razbral razliko med občinstvom, in ko tudi kakšna branja niso bila odveč, torej tudi ni bilo obvezne luknje, ki jo moraš potem nekako zapolniti. Kar pa se tiče tega pogovora. Če smo že začeli. Pravim si, da sem pristal na vso to ceremonijo samo zato, ker je Goran Schmidt moj prijatelj in mu ne morem reči ne. Ampak, ali je zares čisto tako?!

Literatura: *Se motim ali pa je v tvojih odgovorih res še nekaj? Od kod otožnost, trpkost, obup?*

Kleč: Trpkost. Prav gotovo, ker nič ne gre tako gladko, kot se izide. Ko toliko govorim o jeziku. Da se vrnem k Šalamunu. Njegov intervju je imel celo takšen naslov. Da je jezik ena izmed najhujših drog. Pest nastavljaš, jezik te pa razbija z drugo pestjo. Jezik se namreč dogaja nekje povsem drugje. Jezik je prav gotovo na drugi pesti. In ne v reviji, če se zopet spomnim na nadobudnega mladca iz začetka pogovora. Le zakaj imam potemtakem jaz nekaj rokopisov zaklenjenih? Ker se jih bojim, kljub temu da so izpisani in kljub temu da si obljubljam, kako je nastopil trenutek in kako si moram napisati na kožo pravljičico. Jezik ti lahko pove, da se tudi pravljičice bojiš.

JENNY HOLZER

TRUIZMI
1977—1979

AKCIJA POVZROČA VEČ TEŽAV KOT MISEL

**AMBICIJA JE PRAV TAKO NEVARNA KOT
SAMOZADOVOLJNOST**

BESEDE TEŽIJO K NEADEKVATNOSTI

**BITI SREČEN JE POMEMBNEJŠE OD VSEGA
DRUGEGA**

**ČE NISI POLITIČEN BI MORALO BITI TVOJE OSEBNO
ŽIVLJENJE VZORNO**

ČLOVEKOVA USODA JE DA IZIGRA SAMEGA SEBE

DENAR USTVARJA OKUS

EKSTREMISTI SO DOLGOČASNI LJUDJE

ELITA JE NEIZBEŽNA

**EN SAM DOGODEK IMA LAHKO NESKONČNO
MNOGO INTERPRETACIJ**

IME ŽE SAMO PO SEBI VELIKO POMENI

ISKREN NAPOR JE VSE KAR LAHKO ZAHTEVAŠ

**JEZA ALI SOVRAŠTVO STA LAHKO KORISTNI
MOTIVACIJSKI SILI**

KATEGORIZIRANJE STRAHU JE POMIRJUJOČE

KO SE ZGODI KAJ STRAŠNEGA SE LJUDJE ZBUDIJO

LJUBEZEN DO ŽIVALI JE NADOMESTNA AKTIVNOST

**LJUDJE KI NE DELAJO S SVOJIMI ROKAMI SO
PARAZITI**

**MED INFORMACIJO IN PROPAGANDO JE TANKA
ČRTA**

MITI DELAJO REALNOST RAZUMLJIVEJŠO

**MNOGE STVARI SO BILE ODLOČENE PREDEN SI BIL
ROJEN**

MOŠKI NE MORE VEDETI KAKO JE ČE SI MATI

MOŠKI NISO MONOGAMNI PO NARAVI

MUČENJE JE BARBARSKO

OBČUTEK ZA PRAVI ČAS JE ZNAK GENIJA

OČETJE POGOSTO UPORABLJAJO PREVEČ SILE

**ODTUJENOST USTVARJA EKSCENTRIKE ALI
REVOLUCIONARJE**

OPIS JE DRAGOCENEJŠI OD METAFORE

OTROCI SO NAJOKRUTNEJŠI OD VSEH

OTROCI SO UPANJE ZA PRIHODNOST

**POGOSTO BI MORAL RAVNATI KOT DA SI
BREZSPOLEN**

**POPOLNA PODREDITEV JE LAHKO OBLIKA SVOBODE
PREVEČ JESTI JE ZLOČIN**

PRIVATNA LASTNINA JE USTVARILA ZLOČIN

**RAZREDNA STRUKTURA JE TAKO UMETNA KOT
PLASTIKA**

**ROMANTIČNO LJUBEZEN SO IZNAŠLI DA BI
MANIPULIRALI Z ŽENSKAMI**

SKRIVATI SVOJE MOTIVE JE ODVRATNO

SPROŠČEN ČLOVEK NI NUJNO TUDI BOLJŠI ČLOVEK

**SVET UČINKUJE V SKLADU Z ZAKONI KI SE JIH DA
ODKRITI**

TVOJI NAJSTAREJŠI STRAHOVI SO NAJSLABŠI

UMOR IMA SVOJO SEKSUALNO STRAN

**UŽIVAJ KER TAKO ALI TAKO NE MOREŠ NIČESAR
SPREMENITI**

**VČASIH JE NEAKTIVNOST BOLJŠA OD
NEPREMIŠLJENEGA DELOVANJA**

**V DOLOČENI STAROSTI IDEALE ZAMENJAJO
KONVENCIONALNI CILJI**

VSAKO PREOBILJE JE NEMORALNO

VSA RAZLIKA JE V POZITIVNEM ODNOSU

VSE STVARI SO DELIKATNO POVEZANE MED SEBOJ
V SVOJIH SANJAH SI ODKRITI
VZGAJAJ FANTE IN DEKLETA NA ENAK NAČIN
ZARADI DOLGOČASJA DELAŠ NORE STVARI
ZDRS V NOROST JE DOBER ZARADI PRIMERJAVE
ZLORABA OBLASTI NI NIČ PRESENETLJIVEGA

PODŽIGAJOČI ESEJI
1979—1982

**KO NE GOVORI ZVIŠKA Z MANO. NE BODI VLJUDEN
Z MANO. NE TRUDI SE, DA BI SE LEPO POČUTILA.
NE BODI SPROŠČEN. ODSEKALA BOM SMEHLJAJ
S TVOJEGA OBRAZA. MISLIŠ, DA NE VEM, KAJ SE
DOGAJA. MISLIŠ, DA SE BOJIM REAGIRATI.
PREDMET VICA SI TI. ČAKAM NA SVOJ ČAS
IN IŠČEM PRAVO TOČKO. MISLIŠ, DA TE NOBEDEN
NE MORE DOSEČI, DA NOBEDEN NE MORE IMETI,
KAR IMAŠ TI. JAZ SEM NAČRTOVALA, MEDTEM KO
SI SE TI IGRAL. JAZ SEM HRANILA,
MEDTEM KO SI TI ZAPRAVLJAL. IGRA JE
ŽE SKORAJ KONČANA, ZATO JE ČAS, DA ME
PRIZNAŠ. ALI HOČEŠ PASTI,
NE DA BI SPLOH VEDEL, KDO TE JE ZRUŠIL?**

ZAVREŠČI, KO USEKA BOLEČINA MED
ZASLIŠANJEM. POSEZI V TEMNE
DOBE, DA BI NAŠEL ZVOK, KI JE TEKOČA
GROZA, ZVOK ROBA, KJER SE
KONČA ČLOVEK IN SE ZAČNE ZVER
IN BREZIMNE KRUTE SILE. ZAKRIČI,
KO JE TVOJE ŽIVLJENJE OGROŽENO. IZOBLIKUJ
ZVOK, KI JE TAKO RESNIČEN, DA GA BO TVOJ
MUČITELJ PREPOZNAL KOT ZVOK, KI ŽIVI V
NJEGOVM LASTNEM GRU. RESNIČNI ZVOK
MU POVE, DA REŽE SVOJE LASTNO MESTO, KO
REŽE TVOJE, DA NE MORE USPEVATI,
POTEM KO TE JE MUČIL. ZAVREŠČI, DA
UNIČUJE VSO PRIJAZNOST V TEBI IN DA
ZAKRIVA VSE VIZIJE, KI BI MU JIH
LAHKO POKAZAL.

**ŽIVLJENJE
1980—1982**

**VEČ KOT ENKRAT SEM SE ZBUDILA V SOLZAH, KI
SO MI TEKLE PO LICIH. MORALA SEM RAZMISLITI,
ALI JOKAM ALI PA JE TO NEKAJ NEHOTENEGA, KOT
SLINJENJE.**

**KAKEGA DNE SE ZBUDIŠ IN TE TAKOJ ZAČNE
SKRBETI.**

**NIČ POSEBNEGA NI NAROBE, JE SAMO TA SUM,
DA SE SILE MIRNO RAZVRŠČAJO IN DA BODO
TEŽAVE.**

**OPRAVITI MORAŠ NA TISOČE NATANČNIH IN HITRIH
GIBOV, DA PRIPRAVIŠ KOSILO. PREVLAJUJEJO
SEKLJANJE, MEŠANJE**

IN OBRAČANJE. ZATEM ZLAGAŠ NA KUPE IN DELAŠ
KROŽNE GIBE PRI POMIVANJU IN SPLAKOVANJU.

NEKATERI LJUDJE

NIKOLI NE KUHAJO, KER JIM TO NI VŠEČ, NEKATERI

NIKOLI

NE KUHAJO, KER NIMAJO KAJ JESTI. ZA NEKATERE
JE KUHANJE RUTINA, ZA DRUGE UMETNOST.

NI RAZLOGA, DA SPIŠ ZVIT IN SKLJUČEN. NI

UDOBNO, NI DOBRO ZATE IN NE

ŠČITI TE PRED NEVARNOSTJO. ČE TE SKRBI
NAPAD, BI MORAL OSTATI BUDEN ALI SPATI RAHLO
IN Z UDI, SPROŠČENIMI ZA AKCIJO.

LAHKO GLEDAŠ LJUDI, KAKO SE RAZVRŠČAJO, KO
SO V ZRAKU

TEŽAVE. NEKATERI SO RAJE BLIZU TISTIM NA VRHU
IN DRUGI HOČEJO BITI BLIZU TISTIM NA DNU.

TO JE ODVISNO OD TEGA, KOGA SE BOLJ BOJIJO IN
KOMU HOČEJO BITI PODOBNI.

NEKAJ ČASA TRAJA, PREDEN LAHKO STOPAŠ ČEZ
NEGIBNA TRUPLA
IN NADALJUJEŠ S TEM, KAR SI POSKUŠAL STORITI.
LAHKO JE OSUPLJIVO, ČE VIDIŠ DIH KOGA, DA
SPLOH NE GOVORIMO O DIHANJU MNOŽICE.
NAVADNO NE
VERJAMEŠ, DA SE LJUDJE RAZTEZAJO TAKO DALEČ.

MORAL BI OMEJITI ŠTEVILO PRILOŽNOSTI,
KO DELUJEŠ PROTI SVOJI NARAVI, RECIMO, SPIŠ
Z LJUDMI, KI JIH
SOVRAŽIŠ. ZANIMIVO JE, ČE NEKAJ ČASA
PREVERJAŠ SVOJE
ZMOŽNOSTI, PREVEČ PA LAHKO ŠKODI.

USTA SO ZANIMIVA, KER SO EDEN TISTIH
KRAJEV, KJER SE SUHA ZUNANJOST PREMIKA
PROTI SPOLZKI NOTRANJOSTI.

**ŽE NAJMANJŠA STVAR LAHKO NAPRAVI KOGA
SPOLNO NEPRIVLAČNEGA. TO JE LAHKO PEGA
NA NEPRAVEM MESTU ALI SVOJSKA UREDITEV LAS.**

NOBENEGA RAZLOGA ZA TO NI. AMPAK

VSEENO JE TAKO.

MOŠKI TE NE ŠČITLO VEČ

ZAČETEK VOLNE BO SKRIVEN

PREŽIVETJE
1983—1985

**UJET SI NA ZEMLJI ZATO BOŠ EKSPLODIRAL
KAKŠNA NUJA NAS BO REŠILA ZDAJ KO NAS SEKS
NE BO?**

**DAJ HRANO VSAK DAN NA ISTO MESTO IN GOVORI
Z LJUDMI KI PRIDEJO JEST IN JIH ORGANIZIRAJ
DO ZLOMA PRIDE KO SE NEHAŠ OBVLADOVATI IN
HOČEŠ DA SE SPROŽI PRELIVANJE KRVI
POPLJUVAJ NEKOGA Z USTI POLNIMI MLEKA ČE
HOČEŠ NA HITRO IZVEDETI KAJ O NJEGOVI
OSEBNOSTI**

**V SANJAH SI VIDEL NAČIN ZA PREŽIVETJE IN BIL SI
POLN RADOSTI**

**ČE PRIČAKUJEŠ POŠTENO IGRO USTVARJAŠ OKROG
SEBE NALEZLJIV MEHURČEK NOROSTI**

MOŠKI TE NE ŠČITIJO VEČ

ZAČETEK VOJNE BO SKRIVEN

**KATERO DEŽELO BI PRIVZEL ČE SOVRAŽIŠ REVNE
LJUDI?**

**UPORABLJAJ TO KAR JE V KULTURI PREVLAĐUJOČE
DA BI JO HITRO SPREMENIL**

ZAŠČITI ME PRED TEM KAR HOČEM

**ZNAJDEŠ SE V MISLIH DA BI UBIŁ VSAKOGAR KI GA
HOČEŠ**

**NE MOREŠ DOSEČI LJUDI KI TE LAHKO KADARKOLI
UBIJEJO ZATO MORAŠ ITI DOMOV
IN RAZMISLITI KAJ NAJ STORIŠ**

**POJDI TJA KJER LJUDJE SPIJO IN POGLEJ ČE SO NA
VARNEM**

**POSTANI MIL IN LJUBEZNI V KADARKOLI IMAŠ
PRILOŽNOST**

**TELESA LEŽIJO V SVETLI TRAVI IN NEKATERA SO
UMORJENA IN NEKATERA SO NA PIKNIKU**

**UMRI HITRO IN MIRNO KADAR TE ZASLIŠUJEJO ALI
PA ŽIVI TAKO DOLGO DA JIH BO SRAM DA BI TE ŠE
PRIZADELI**

**KADAR NI VARNEGA PROSTORA ZA SPANJE SI
UTRUJEN OD CELODNEVNE HOJE IN IZČRPAN
OD NOČI KER JE TAKRAT DVAKRAT BOLJ NEVARNO**

POD SKALO

1986

LJUDJE GREDO K REKI, KJER JE BOHOTNO

PORAŠČENO

**IN BLATNO, STRELJAT UJETNIKE, JIH ODPLAVLJAT
ALI UTAPLJAT.**

STRELI UBIJAJO LJUDI, KI VEDNO HOČEJO.

NEKDO SI JE ZAMISLIL ALI JIH VIDEL, KAKO

POSKAKUJEJO,

DA BI DIVJE NAPADLI VLADO. ZDAJ TRUPLA TONEJO

ALI PLAVAJO PO VODI, STRAŠIJO PRIJATELJE

ALI JIH SPRAVLJAJO V BES.

RAZBIJ MEDENICO, DA BO PRAV LEŽALA. TO
JE NAPAKA. KO BO UMRLA, NE BOŠ MOGEL
PONOVI
DEJANJA. KOSTI SE NE BODO SPET ZARASLE
IN OSEBNOST SE NE BO
VRNILA. POTONILA BO GLOBOKO V
ŠOTO, DA BO POSTALA BELA IN LAŽJA. NE
ODZIVA SE NA PROŠNJE IN JE ZAVZETA SAMA S
SABO.

PLJUVAŠ NANJE, KER OKUS, KI JE OSTAL
NA TVOJIH ZOBH, RAZBURJA. CELA LETA
SI KAZAL UPANJE PO VSEM SVOJEM OBRAZU IN
POTEM SI JIH UBIL ČASU V KORIST.

TOŽBE

1987—1989

NOVA BOLEZEN JE PRIŠLA.

IZVEM, DA ČAS

NE ZDRAVI.

TE DNI GRE

VSE NA SLABŠE.

ČISTO NA PSU SEM.

KAŠLJAM IN NE MOREM

OBRNITI GLAVE.

RAZMIŠLJAM, DA BI SPALA

Z LJUDMI,

KI JIH NE MARAM.

RADA BI LEŽALA

Z NEKOM,

KI ME OBOŽUJE,

S HRBTOM OBRNJENA PROTI NJEMU.

MISLILA BOM ŠE VEČ,

PREDEN NE BOM VEČ MOGLA.

RADA IMAM SVOJ DUH,

KO FUKA

RAZPOKE DOGODKOV.

HOČEM VAM POVEDATI,

KAR VEM,

ČE JE SLUČAJNO UPORABNO.

HOČEM ITI

V PRIHODNOST, PROSIM.

NOČEM BITI ČLOVEK.

DUH IZVRŠI VSE,

KAR LAHKO MISLI.

TELO STORI, KAR JE MOGOČE.

MOJ JEZIK SEGA K UMORU,

KADAR NI NADZOROVAN.

NE MOREM OBVLADOVATI

DOVOLJ MORILSKIH LJUDI.

NOČEM, DA BI SE ME KDO

UMELI DOTIKAL, KADAR SPIM.

NAREDILA BOM ŽIVLJENJE, KO BOM PRISILJENA

ALI KO BOM MEHKA IN OSAMLJENA.

NE MOREM BRANITI, KAR NAREDIM.

NE DELAM, DA BI PREPREČILA TO,

KAR SI LAHKO PREDSTAVLJAM.

VIDIM ŽIVAHNO KLANJE.

ZELO RADA BI BILA NA

PREPROGI IZ MRTVIH SOVRAŽNIKOV.

JIM POBRALA OBLEKE.

HOČEM, DA SO GOLI, NEŠKODLJIVI.

POTREBUJEM PROSTOR V ČASU.

SOVRAŽIM LJUDI,

KI IMAJO SVOJ

SADIZEM ZA POPRAVLJIV.

ZMERAJ SEM VEDELA, DA ME MOŽJE

LAHKO UBIJEJO, IN TO

NI BILA IDEJA ZA OTROKA.

KONEC MI JE

NORO DOLGOČASEN IN ZNAN.

PRIHAJAM IN ODHAJAM SKOZI

**RAZPOKE V SVOJI LOBANJI,
KADAR NIMAM POČETI KAJ DRUGEGA.**

BOJIM SE TEGA, ČESAR

NE POZNAM, ZATO SE BOM MORDA

UBILA IN PRIŽGALA OGNJE.

BENEŠKI TEKST
1990

**INDIFERENTNA SEM DO SEBE,
NE PA TUDI DO SVOJEGA OTROKA.
VEDNO SEM OPRAVIČEVALA SVOJO NEAKTIVNOST
IN BREZBRIŽNOST
V SOOČENJU Z NEVARNOSTJO, KER SEM
BILA PREPRIČANA, DA SEM ŽRTEV NEKOGA.
SMEJALA SEM SE IN POSTOPALA
V KRIVDE POLNEM PRIČAKOVANJU.
ZDAJ MORAM BITI TU,
DA PAZIM NANJO.
EKSPERIMENTIRALA SEM, DA BI VIDELA, ČE
LAHKO PRENESEM NJENO BOLEČINO.
NE MOREM JE.
POTUHNJENA SEM IN NEPOŠTENA,**

**KADAR GOVORIM O TEM,
ZAKAJ NAJ BI OSTALA PRI ŽIVLJENJU,
TODA Z NJO NI TAKO.
Z NJO MORA OSTATI VSE V REDU, KER
NJEN DUH NE BO PONUDIL NOBENEGA
SKRIVALIŠČA, ČE JO DOBI BOLEZEN**

ALI NASILJE.

HOČEM BITI VEČ KOT LE

NJEN VARUH IN RABLJEVA

PRIJATELJICA.

**KURC GLEDA MENE IN KURC GLEDA VSE
VAS, KI BI JO PRIZADELI.**

»Hotela sem napraviti portret družbe«

Pogovor Paula Taylorja z Jenny Holzer

P. T.: Si v newyorški umetniški sceni začela s skupino Colab?

J. H.: V New Yorku sem bila kaki dve leti, preden sem našla Colab. Bila sem relativno še novinka.

P. T.: Zakaj si prišla v New York?

J. H.: Bila sem nemirna, ali zmedena, ali me je prignalo. Odloči se za kaj od tega. Bila sem abstraktna slikarka, nekakšna slikarka slik s črtami (stripe painter), ne vem kakšne šole. Dejansko sem, preden sem delala slike s črtami, napravila nekaj kvazi konceptualnih stvari — stvari o svojem delu. Nekoč sem delala v bolnišnici, zato sem pobrala vse kartice, ki sem jih tipkala in pri tem napravila napako, in sem tako napravila nekakšno umetnost iz svojih napak. Take reči, takrat pred časom, dvainsedemdesetega ali triinsedemdesetega. Potem je prišlo abstraktno slikarstvo. Mislila sem, da so abstrakne slike čiste in lepe, zato sem jih hotela nekaj napraviti.

P. T.: Še vedno misliš tako?

J. H.: Jasno, za nekatere. Nekatere so grozne. Odvisno je. Dober Rothko se na sploh zdi poduhovljen in lep. V tem času sem prebrala tudi veliko knjig. To še vedno počnem — navadno literaturo kot nasprotje umetnostni kritiki; promiskuitetno branje, vse poprek, čeprav sem bila nagnjena k prozi. Bolj so mi šli stari klasiki. Ne berem prav veliko sodobne proze. Zdaj sem mogoče bolj nagnjena k političnim revijam, še zmeraj pa s precejšnjo dozo literature. Rada imam politično teorijo. Pred kratkim sem prebrala zanimivo serijo knjig — serijo Afriški pisatelji. Si naletel nanjo? Mislim, da so bile te zanimive. Zdi se, kot da dobi roman več življenja, če ima zanimivo motiviko. Ko so bili ljudje zelo resni in iskreni v tem, kar so pisali, je vsa forma spet oživela. Motivika pomaga. Nikoli ne berem veliko feministične kritike. Zavedam se je, ni pa moja specialiteta.

P. T.: Je danes v svetu umetnosti več motivike kot, recimo, pred petimi ali desetimi leti?

J. H.: Mogoče več kot pred petimi in manj kot pred desetimi. Mislim, da je bilo pred petimi leti na vrhuncu ponovno odkritje slikarstva. Pred desetimi leti pa, če

grem nazaj h Colab, je bila cela vrsta ljudi, ki so poskušali spraviti umetnost na javna mesta, delati umetnost za neumetnostno publiko in take reči — delati umetnost o velikih zadevah, ki bi bile vsakomur razumljive. To je bil vsaj en segment umetnostnega sveta.

P. T.: Kako se politika manifestira v umetnosti?

J. H.: Načinov je cel kup — od odkrito politične motivike, ki s sabo nima veliko umetnosti, do načina, kako je delo razstavljeno, komu je razstavljeno. Cel kup načinov je, kako se ji približati. To, da so se ljudje zdaj bolj pripravljeni ukvarjati z mučnimi temami, nakazuje konec Reaganovega obdobja — v nasprotju z vztrajnim nerazmišljanjem o njih.

P. T.: Kaj so te mučne teme?

J. H.: Umreti v vojni, umreti v jetniškem taborišču, umreti, ker si v vodi popil nekaj slabega, če je mimo priplavalo malo plutonija. Take reči.

P. T.: Je bilo to, da si začela uporabljati besede, posledica konceptualne umetnosti?

J. H.: Ne, moje umetnostnozgodovinsko ozadje je bilo tako šibko, da nisem res poznala konceptualne umetnosti. Imela sem nekakšno bledo predstavo, da je konceptualna umetnost umetnost ljudi, ki niso delali stvari za prodajo. Nisem vedela za jezik kot umetnost in teh reči. Nisem hotela zrasti in postati Kosuth. Nisem vedela, kdo je to. Nevedna sem bila.

P. T.: Kdaj si začela pisati?

J. H.: Kmalu potem, ko sem se preselila v New York; ko sem dala čez vrsto polomov, sem začela pisati in napravila sem prve ulične plakate. Mislim, da je bilo to leta 1979 in bila sem pri drugi seriji uličnih plakatov, ko »Jenny sreča Colab«. Slišala sem nekoga, ki je govoril o skupini, ki kar sama organizira razstave, ki ne poskuša priti v muzeje. Imeli so te svoje razstave na svojih neumetnostnih krajih in so poskušali delati umetnost, ki bi bila smiselna komu v Bronxu in ljudem, ki ne hodijo vsak dan v Metropolitanski muzej. Pomislila sem: »Hm, tole je slišati kot dobra ideja, približno nekaj takega kot to, kar poskušam delati jaz.« Kontekst umetnostnega muzeja ni bil toliko »sovražnik«, prej zunaj zanimanja. Moji prvi teksti so bili *Truizmi*, enovrstičnice. Mislila sem, da morajo nazaj v svet, in sem dobila idejo, da bi napravila plakate.

P. T.: Zakaj so se tvoji *Truizmi* pojavili v kontekstu likovne umetnosti, ne pa, recimo, v kontekstu revije ali literature?

J. H.: Po pravici povedano, jaz jih nisem postavila v umetnostni kontekst. Postavila sem jih na cesto. Nekako sem si mislila, da bi mogoče lahko bila umetnica in hkrati spravila to delo, o katerem sem razmišljala, ven v javnost. Umirala sem od želje, da bi spravila te informacije ven, kjer bi bile mogoče komu koristne. Dejansko je bil svet umetnosti ta, ki jih je navsezadnje postavil v umetnost. Jaz sem jih

poskušala postaviti ven. Potem ko sem imela reči zunaj na cesti že kaki dve leti, sem napravila nekaj razstav, na takih krajih, kot je izložba Franklin Furnace, v Printed Matter in v Fashion Moda v Bronxu... Mislim, da so bili Colab kratko in malo sijajni. Dva ducata ljudi sta poskušala delati iste vrste reči kot jaz, in ker je bilo tam toliko različnih ljudi, se je to dogajalo na veliko različnih načinov. John Ahearn je na primer poskusil napraviti nekaj relevantnega za neumetnostno publiko tako, da je šel v Fashion Moda in neprestano delal doprsne portretne skulpture vsakogar, ki ga je videl. To je bilo zelo uspešno, ker je šlo naprej. Vsak konec tedna je bilo vse več ljudi. To je bila lepa zadeva. Njegov brat Charlie je to napravil drugače. Naredil je film o piscih grafitov in rapovski glasbi. Imenuje se *Wild Style*. Identična dvojčka sta.

P. T.: To je grozen film.

J. H.: Robin Winters, Tom Otterness, Colen Fitzgerald, Alan Moore, Peter Nadin, Diego Cortez in Betty Sussler so bili še drugi colabovci, in na začetku so bili vsi precej iskreni. Zadeva s kariero takrat ni bila živa na tak način kot danes, ker se je zdela precej nemogoča. Celo če si bil tako usmerjen, se je zdela umetniška kariera tako oddaljena, da si lahko vseeno počel to, kar te je zanimalo. Delali smo kaki dve leti ali tri leta, potem pa smo se kar razšli ali kar že. Vsi smo se postarali. Fashion Moda je bila v pogonu vrsto let in mislim, da se je Stefan Eins preprosto izčrpal, saj jo je cela leta sam držal pokonci. Nekomu jo je predal, in če povem po pravici, ne vem, kakšno je trenutno stanje. Mislim, da je bil to trenutek, ki še čaka, da ga bodo ponovno odkrili. Čeprav sem pristranska, mislim, da je tam nastalo nekaj kar zanimivih zadev, na primer kos Justina Ladda Stvar, ki je bil ena boljših reči, ki so bile narejene v več letih, Fashion Mode v Bronxu in je bila tudi del trenda, da se da kaj na kak nenavaden kraj.

P. T.: Kdaj si začela delati z elektronskimi mediji?

J. H.: Ko sem dobila pristop do panoja na Times Squaru; to je bilo leta 1982, del projekta javne umetnosti. Mislim, da je to najprej napravil Keith Haring, potem mogoče Crash, jaz pa sem bila tretja. To je bila ideja Jane Dixon. Ona je umetnica in žena Charlieja Ahearna in je delala pri oglaševalni družbi. Colab je že prej uporabil pano za oglaševanje Times Square Showa in mogoče ga je uporabil Peter Downsbrough med volitvami. Ampak Jane je imela idejo, da bi morali imeti umetniki redno dostop do panoja in je stopila v stik s Skladom za javno umetnost in začela s projektom, ki živi še danes. Enkrat na mesec dobi umetnik dva tedna. Mislila sem, da je to sijajen način za predstavitev pisave — tekst tu zelo ustreza in zanimivo je bilo preiti od undergroundovskih konotacij, ki jih nosi plakat, do prizvokov Velikega brata, ker so na velikih panojih stvari videti uradne. Pano je bodisi za komercialne zadeve, ki se zdijo v Združenih državah zelo realne, ali pa za prava javna obvestila. S tem se je premaknil poudarek pri mojih delih. Bilo je, kot bi glas oblasti rekel nekaj drugačnega od tega, kar navadno govori. Včasih mislim, da je kaj bolj učinkovito, če to napraviš tako, da se zdi uradno, potem pa uporabiš drugačno vsebino. Ni mi res do tega, da bi nadzorovala življenje ljudi, kot to počne Veliki brat, ali da bi vodila življenja ljudi. Hotela sem napraviti portret družbe, če to ne zveni preveč pretenciozno. Poskusila sem vtakniti noter na videz vsako mogoče prepričanje. Mislim, da bi bilo zanimivo in učinkovito pokazati razpon vseh mogočih prepričanj.

P. T.: Kako draga so tvoja dela? So plakati še naprodaj?

J. H.: Najprej so bili po sto dolarjev za komplet. Zdaj so pri Barbari Gladstone mogoče po dvesto. Cena se je podvojila. Ampak še vedno jih lahko dobiš pri Printed Matter za petindvajset. Panoji z LED diodami so po ceni različni, od malčka za tisoč petsto dolarjev do dražjih. Odvisno je tudi od cene hardwara. Pri nekaterih večjih že sam pano, kot ga prodaja družba, stane več tisoč dolarjev. Rada imam dobre panoje. Še vedno hočem spraviti delo ven in ti panoji zelo dobro prezentirajo delo. Imajo zelo veliko spomina, tako da lahko vanje vložiš precej stvari. To je dobro, če hočem pokazati celo serijo in vložim vanje celotno zadevo. Stvar jo bo izbruhala. Moram reči tudi, da mi je všeč njihov videz. Prav me umesčajo.

P. T.: Seveda pa si v zadnjem času dala vpisati svoje besede tudi v kamen.

J. H.: Prešla sem od kamnite klopi do krste. Najdaljše stvari, ki sem jih napisala, so najbrž tiste na pokrovih sarkofagov. Bili so na razstavi v Dia. Prišla sem do teh zaved s krstami, ker sem tu pa tam apokaliptično razporežena.

P. T.: Ima to kaj opraviti z začetki kiparstva, ki je bilo v veliki meri povezano z začetki sarkofagov?

J. H.: Do njih sem prišla na malo drugačen način. Vedno iščem funkcionalne objekte, ki udobno držijo tekst, za katere je logično, da imajo na sebi tekst. Vedno mi je bilo všeč karkoli, kar je imelo v svetu realen smoter. Za beneški bienale načrtujem formalno umetnostno instalacijo v ameriškem paviljonu, pa tudi vrsto zaved v mestu — klopi in panojev in sarkofagov in tu je še ta reč z laserjem, ki jo začnjam zdaj spoznavati. To je laser, ki piše tekst, v bistvu projekcija, ki zadene ob steno, iz katere lahko narediš živahen tekst. Luč je precej kvalitetna, lahko se premika vsenaokrog in barve so precej onstranske. Vse to bom napravila tako, da bom kar hodila naokrog po mestu in govorila z ljudmi tam in izvedela, kateri so navadni načini za objavljanje informacij, kako v Benetkah oglašujejo.

P. T.: Marinetti je pred osemdesetimi leti vrgel letake z zvonika. Dobil je množico, ko se je vračala z Lida.

J. H.: No, jaz bom imela umetnostno množico, ker bo to čas umetnostnega festivala. Za nekatere bo umetnostno razvedrilo. Še vedno pa bo v Benetkah veliko ljudi, ki ne razmišljajo o umetnosti, in upam, da bom lahko rekla kaj zanimivega ljudem, ki grejo kratko malo na kosilo ali počnejo, kar ljudje pač počnejo.

P. T.: Ob Benetkah je bila velika instalacija v Dia in tvoja razstava v Guggenheimovem muzeju. V tisku je izšlo na kupe člankov. Kaj misliš o tej svoji novi vseprisotnosti?

J. H.: Upam, da se tega ljudje ne bodo čisto nažrli. In upam, da bom lahko naredila dovolj dobrih stvari, da ne bo mora, če jih boš pogledal. Od mene je odvisno.

(Objavljeno v *Flash Art International*, št. 151, marec-april 1990)

Odlomki iz pogovora Diane Waldmann z Jenny Holzer

D. W.: Ko si napravila *Truizme*, kako si razvila koncept za *Podžigajoče eseje*?

J. H.: Spominjam se, da sem mislila, da je ton *Truizmov* mogoče preveč enakomeren, preveč blag, preveč uravnotežen. Hotela sem manj uravnoteženosti in hotela sem, da bi bila naslednja stvar res razvneta. Potem sem si poskusila zamisliti, katera forma bi bila nelagodna in vroča, in prišla sem do manifesta. Govorim nekako sunkovito, neuravnoteženo in razvneto — hotela sem tudi strasten prikaz sveta, kakršen bi lahko bil, ko bi ljudje počeli prave reči. Hotela sem se pomakniti vmes ali vključiti obe strani pisanja manifestov, pri tem je ena stran strašljiva, tu gre za bombastično govorjenje o slabem koncu, potem pa je tu pozitivna stran, ki je kar se da globoko občuten opis tega, kakršen bi moral biti svet. Potem pa sem šla v knjižnico in poiskala zglede trapastih in lepih.

D. W.: Si imela občutek, da motivika *Podžigajočih esejev* dopušča več besed, kot jih je pri *Truizmih*?

J. H.: Jasno, težko je biti bombastičen v enem stavku, potrebovala sem najmanj odstavek. Razen tega so me na tej stopnji enovrstičnice že malo dolgočasile in mislila sem, da bi bilo zanimivo, ko bi jih malo razširila. Tako sem šla do svoje naravne meje enega odstavka.

.../

D. W.: Si v tem času (v času nastajanja serije *Življenje*, op. I. Z.) brala kaj drugega od tistega, o čemer sva govorili ob prejšnjih serijah?

J. H.: Za serijo *Življenje* nisem šla v knjižnice, ker sem hotela spremeniti način dela in ton. Pri seriji *Življenje* sem se vrnila k zmernemu, poprečnemu glasu in jeziku, ker sem hotela, da bi ustrezal motiviki, vsakdanjim dogodkom, pri katerih se zgodi, da je v njih kakšna nenavadna muha. Spisi so opisovali te dogodke in potem ponudili socialno-politično opazko ali absurdnost.

D. W.: Je bila serija *Preživetje* izpeljana le na LED in UNEX tablah?

J. H.: Serijo *Preživetje* sem v glavnem naredila za električne panoje, uporabila

sem tudi aluminijaste tablice. Ker je jezik enoličen, se mi je dolgočasni aluminij zdel pravnj material.

D. W.: Najprej si v seriji *Življenje* uporabljala bron — zakaj razlikuješ med aluminijem in bronom? Samo zaradi ploskosti in enoličnosti aluminija?

J. H.: To sem naredila, da sem seriji medsebojno ločila in da jih je mogoče lažje spoznati. Zato sem prešla od bronastih tablic pri seriji *Življenje*, kjer uporabljam tipografijo s serifi, do aluminijastih tablic, kjer imam sodobno tipografijo brez serifov. Ta sodobna tipografija ustreza aluminiju, ki je bolj moderen material. Razen tega se mi je tudi motivika preživetja zdela moderna problematika.

D. W.: Katere so konotacije naslova *Pod skalo*?

J. H.: Nanaša se na to, da odpiram nekatere neimenljive ali vsaj neprijetne snovi — reči, ki se priplazijo izpod skale. Je nekaj podobnega kot tisto, kar sem počela v *Podžigajočih esejih*.

D. W.: Lahko poveš kaj o literarnih vplivih in o tem, kaj si posebej brala za serijo *Pod skalo*?

J. H.: Za to serijo ni bilo nič specifičnega. Na neki način sem lahko za *Pod skalo* kombinirala posamezne elemente iz serij *Življenje* in *Preživetje s Podžigajočimi esejih*. Hotela sem, da bi bil jezik bolj vroč in bolj svojski kot brezizrazno sporočanje serij *Življenje* in *Preživetje*, nisem pa hotela ideološke bombastičnosti iz *Podžigajočih esejih*. Odločila sem se, da bom pisala o posledicah politike. Od tod ljudje, ki mečejo trupla v reko, matere, ki bežijo pred vojno in terorjem — katastrofe, ki jih je povzročil človek. To, kaj se dejansko zgodi človeškim življenjem kot posledica nepotrebnih grozot, je tema serije *Pod skalo* — bolj kot pa gobezdave reči v *Podžigajočih esejih*, katerih tema je »Zmagati moramo«. Pod skalo je to, kar se zgodi ljudem, ko so zmagali ali pa bili premagani.

D. W.: Kot možno inspiracijo za *Tožbe* pogosto omenjajo Samuela Becketta, pa tudi *Spoon River Anthology* Edgarja Leeja Mastersa. Nočem na vsak način postavljati neposredne zveze s tema viroma, rada pa bi, da bi pojasnila morebitne zveze.

J. H.: Začela sem s *Tožbami* in sem jih napravila mogoče pol ducata, ko mi je moj mož Mike prinesel *Spoon River Anthology*. Mislim, da to ni bil neposreden vpliv, lepo pa je bilo videti, kako še nekdo drug daje mrtvim govoriti. Zanimivo je bilo, ker daje Masters govoriti mnogoterim ljudem, groznim ljudem in čudovitim ljudem. Beckett je zame junak za vse priložnosti. Ni bil toliko vpliv na to serijo kot bolj zgled inteligence in spretnosti, ob katerih sem začela razmišljati, da bi bilo sijajno, če bi človek delal kot on.

D. W.: Mislim tudi, da so tvoja nagnjenja podobna njegovim, da je to, kar poskušaš reči, jedrnato, da je črni humor, ironično.

J. H.: Pod tem pa smrtno resno.

/.../

D. W.: V delu s sarkofagi uporabljaš idiom, ki je zaradi svojih pomenov nekaj, kar bi tudi največji poznavalec težko vzel domov.

J. H.: Upam, da so sarkofagi težki in tudi pretresljivi. Ko delaš v umetniškem prostoru, je težko ustvariti presenečenje, ki ga doživiš, ko naletiš na stvari na cesti, tako da je »težka« forma na neki način koristna. Smrt je težaven motiv.

D. W.: V klopih in sarkofagih je veliko moči. Ali se ti zdi, da so nekatere forme učinkovitejše od drugih, ne glede na mere?

J. H.: Včasih uporabljam nevtralne forme, drugič pa hočem s pomeni obtežene forme, kakršni so sarkofagi. Ampak to je povezano s poskusom, da bi odkrila, kateri toposi ljudem dejansko nekaj pomenijo. Če lahko najdeš motiv in najdeš potem formo, ki mu je ustrezna, ki je funkcionalna, ki se ne bije z motivom, potem si rešen. K temu težim. Poskušam dobiti motiv in ga predstaviti na korekten način in na pravi stvari; poskušam najti zanj kraj, kjer bo doma, in to potem postaviti nekam, kjer bo to kdo videl. Celo pri cestnih plakatih, celo pri *Podžigajočih esejih* sem hotela, da bi bili na njihov grozni način lepi, morali so imeti formo. Pomembno je bilo, da so bili urejeni, in hotela sem, da je tipografija kurzivna in krepka in prav taka in da so barve svetle in da so čisti kvadrati, tako da bodo ljudje hoteli iti do njih. To je le pazljivost.

D. W.: In zapeljevanje.

J. H.: In zapeljevanje. Pazljivo zapeljevanje.

(Objavljeno v Diane Waldman: *Jenny Holzer*, New York 1989)

Izbral, prevedel in spremno opombo napisal Igor Zabel

Jenny Holzer je bila rojena leta 1950 v Gallipolisu v Ohio. Študirala je na Duke University, University of Chicago, Ohio University in na Rhode Island School of Design. Leta 1977 se je preselila v New York in začela s prvimi projekti s teksti, s serijo *Truizmov*. Od takrat je tekst v ospredju njenega dela; v svojih projektih postavlja tekst na javna mesta — prek klopi, napisnih tabel, panojev in displejev, plakatov in majic. Učinek teh del izhaja po eni strani iz avtoričnega svojskega poetičnega jezika, v katerem spaja politične in eksistencialne izjave in skozi katerega se odpirajo travmatične podobe »seksa, smrti in vojne«, ta učinek pa je še potenciran z neskladjem med formo sporočila in njegovo vsebino.

Jenny Holzer je ustvarila več po svojem značaju, pa tudi po načinu prezentacije različnih tekstovnih sklopov. Ti sklopi obsegajo *Truizme (Truisms)*, *Podžigajoče eseje (Inflammatory Essays)*, *Življenje (Living)*, *Preživetje (Survival)*, *Pod skalo (Under a Rock)* in *Tožbe (Laments)*. Tu predstavljamo izbor iz teh sklopov; dodan je tekst, vključen v veliko instalacijo v ameriškem paviljonu na beneškem bienalu leta 1990. Teksti so povzeti po katalogu razstave v Solomon R. Guggenheim Museum (Diane Waldman: *Jenny Holzer*. Solomon R. Guggenheim Museum in Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York 1989) in katalogu instalacije na beneškem bienalu (Jenny Holzer. *The Venice Installation. The 44th Venice Biennale*, 1990).

YUGOSLAVICA

Franja Petrinović

Tkivo, slepila

Slepila, dnevnik (I)

4.

Dolgo sem verjel, da ne morem popolnoma v miru zaspati brez knjige v roki in prižgane luči. In biti sanjan. Če sem bil še tako utrujen in zavil v žalost, ni mi uspelo zatisniti oči, če se nisem z roko dotaknil nekaj strani. Bili so dobri časi, ko je bila umirjenost počivališča popolnoma podrejena vzpostavljanju posebne slike sveta. Pritajeno nezadovoljstvo dneva je bilo z nekaj potezami izbrisano s seznama pojmov, ko sem ostajal sam v bistvenem zavetju tistega, kar sem. Kdove kolikokrat sem si prinesel kozarec vode, ga postavil na stol in primaknil k postelji. Knjige so bile poleg, na tleh. Vse je bilo prav. Kdaj pa kdaj sem se v premišljevanju ujel, da mi je ta vrsta navade v tolažbo, zamenjavo neuresničenega in potisnjevanega, da prikrivam lastno in nenadomestljivo hrepenenje po pogovoru. Cele noči sem bral, knjiga mi je padala iz rok. Živel sem poln zadovoljstva, ki čuti svojo sebnost. Zjutraj, ko sem vstajal, sem ugašal luč in se oblačil v temi, sprašujoč se, koliko se je prav truditi, da bi se moje dejansko umetno prizadevanje iz noči v noč ponavljalo. Početje, ki mora biti nekoč prekinjeno navkljub mojemu nasprotnemu prizadevanju.

5.

Prekinitev je prišla kmalu. Niti malo nisem bil presenečen. *Neke noči, bilo je strašno mrzlo, sem se zbudil žalosten in prestrašen.* Komaj sem bil zaspal, oči so me še pekle, dobesedno sem se spominjal zadnje prebrane vrstice. Deževalo je, jaz pa sem začel sanjati žalostne in strašne sanje. *V sanjah so me preganjali duhovi ljudi, ki jih ni več.* Iskali so neke vrste spoznavanje in sporazumevanje, bili pa so že zdavnaj mrtvi. Dokončno. Pričakovali so, da se snidem z njimi. Puščali so mi sporočila, ki jih nisem zmozel razumeti. Svojo tesnobnost, svoje vedno težje sanje sem pripisoval prehodni in trenutni slabosti. Vendar se je vse ponovilo tudi naslednjo noč. *Spet sem se zbudil, komaj sem bil zaspal, in bil sem strašno žalosten.* Pogledal sem skoz okno, vse hiše so spale in luči so bile ugasnjene. Slišal se je le zvok noči. Vsaj zdi se mi, da sem ga slišal.

6.

Nisem si več upal brati v postelji. Sedel sem v sobi in prežal na trenutek, ko bi se mi zadelo mogoče zaspati. Razmišljal sem o obveznostih jutrišnjega dne, možnih neprijetnostih, in čakal. Kljub temu ni šlo zlahka, čeprav sem ugašal luč in se pokri-

val čez glavo. Tedaj sem uporabil zvičajnost in goljufal samega sebe. Zrl sem skozi okno v veje, ki jih je zibal veter. Točke so postajale nepremične, in že sem spal. In je bilo dosti boljše. Duhovi so me nehali preganjati, zdelo se je, da so popolnoma izginili. Sanjal sem polja cvetov. Vendar, vse je bilo slučajno in zelo kratko.

7.

Vse se je ponovilo. *Kot prvikrat sem se zbudil prestrašen, bilo je strašno hladno, in bil sem žalosten.* Deževalo je. Vse je spalo in bil sem tudi fizično sam. Leva stran telesa mi je otrpnila zaradi trdote postelje, bil sem popolnoma mrtvouden in nemočen. Prvikrat sem občutil, da bom isti hip umrl. Strah pred smrtjo mi je jemal dih. Vznenmirjen sem se ozrl, iščoč pomoč in zaščito, ki ju ni bilo. Sedel sem za mizo, na kateri je bilo nekaj knjig, papirji, kopica starih časopisov. Suha in zaprašena ogolelost siromaštva. Sedel sem do jutra, svitalo se je, v posteljo se nisem smel več vrniti. Čakali so me, vztrajni kot nikoli doslej. Zahtevali, da odrečem kakršnokoli opravičilo za zločin pozabljanja. Korenine so bile preveč globoke. Moral sem odreči pravico nekaterim ljudem, da bi o preteklosti govorili z bahavo malomarnostjo, ker ne čutijo, kako so bedni in nični v primerjavi s tistim, kar je človek lahko. Moral sem jim odločno, za ceno življenja, odreči pravico, da bi prihodnost merili s svojo mero. Končno, enkrat za zmeraj. Zaradi tistih, ki več ne živijo tukaj, ki pa so še zdaj vztrajno zatirani. In ki se jih brezumno odrekamo.

8.

Ni ustreznega in učinkovitega zdravila proti uničujoči nespečnosti. Tudi ga ne iščem, čeprav bi za svoje dobro in odrešitev moral. Ne morem pozdraviti posledice, puščajoč ob strani vzroke in ne da bi jih spoznal. Moram sedeti za mizo, medtem ko v moji postelji mirno in brezskrbno spi izdaja. Zavrgel sem zapuščino tistih, ki tvorijo moje meso, mojo kri in moje kosti. Blaženi so tisti, ki lahko spijo, kajti njih je cesarstvo pozabe. Ne zavidam in ne sovražim jih, čeprav bi moral. Moj sen ni popolnoma v oblasti moje volje. Tvori ga tisti kleni prah in pepel, iz katerega smo vsi nastali. *Dovolj je trenutek, vse se začneja z naključnimi besedami, iztrganimi odlomki stavkov, dopolnjuje se z deli redkih spominov, nima imena.* Od takrat, ko se zavestno ali nezavestno zanika želja po ustvarjanju upodobljenega in končanega predmeta. V agoniji spomina preostajata kot edina možnost delno obujanje in uporaba nepovezane skupine fragmentov. Obup pozabe prerašča želeno in vsiljuje svoj razpored, vodilno vlogo podeljuje nepomembnemu. *Začenja se kot delni spomin v času pozabe, kot rezultat tesnobe zatiranega.* Na meji prividov se zibajo plapolajoče sence trenutnih neizpolnjenih želja. Verjetno izgubljajo čvrste obrise in izginjajo. Opredelitve in zaklinjanja vse bolj dobivajo videz hrupno spodbujane nečimrnosti. Pozabljamo. Pozabljamo. In ne obstaja učinkovito zdravilo proti nespečnosti.

9.

Dojemi. Bili smo in smo in slepi in gluhi. Pozabljamo obstajanje in se nadobudno in samomorilsko oddaljujemo od obale teme in zavetja našega začetka. Dim grize v oči. Brišemo sledove. In molčimo. Včasih spregovorimo z nagonsko temo maščeva-

nja in sovraštva, v naših sanjah pa se razlije kri primitivnega pohlepa. Obsedeni s prividom in zeslepljeni s trenutnostjo živimo. Vedno in navkljub vsemu. Iščemo tuje poraze in sadistično uživamo v nesreči poraženih. Malenkostno, zato ker smo na drugi strani. Uničujemo sopotnike in posvečene v naše prve jecljave in preplašene korake. Odtisi naših stopal so počasi vse bolj blede. Bili pa smo in smo zdaj in slepi in gluhi.

Slepila, dnevnik (III)

38.

Vrat, ki sem jih z veliko težavo odprl tisočdevetstosedemdesetega leta, mi ne bo uspelo nikoli pozabiti niti jih popolnoma zapreti. Kot ne stopnic, po katerih sem se vzel do drugega nadstropja. Dvorana je bila polna. So vsi prinesli svojo lakoto in jo razprostrli po mizah? Tisti, ki se je razlikoval po očeh, sem bil jaz. Tisti, ki je prosto dušno gotal s pogledom, sem bil jaz. Tisti, ki je vložil vse brez ostanka, sem bil jaz. Nisem bil prepričan, da je to veliko, vendar sem bil gotov, da je bilo vse. Ovratnik plašča me je spominjal na revščino. Vonj po naftalinu in obleka v omari, ki se hrani. So vsi oblekli svoja najboljša oblačila za to priložnost? Verjel sem. Toliko sem verjel, toliko sem verjel. V iskanje, za katerega ni meja. Dan je sredo. Spominjam se ga iz razlogov, ki zdaj več ne obstajajo. Oni govorijo, molčim. In to je konec prvega dne. Potem sem dolgo stal na hodniku, čakal nekaj, kar ne more priti. Začelo se je veliko šolanje. Vrata so še vedno odprta, ker ne pozabljam. Še vedno čakam in verjamem. V žepu plašča z roko do bolečine stiskam tisto malo pričakovanja.

39.

Poldan je in slišijo se zvonovi. Moram še vedno skleniti roke v molitev? Na trgu starec hrani golobe, predan je opraviilu in presenetljivo odsoten. Približam se mu v znamenje pozornosti in spoštovanja. Želim božati njegove roke, ki z naporom drobijo kruh. Roke so znamenje nesebičnosti in začetna podoba duše. Roke so moja boleča pomanjkljivost, vidna nepriljubljenost, sen, ki ga ni mogoče prekiniti. Očetove roke hranijo živali, medtem ko omotičen opazujem skoz okno. Golobi. Starec se jezi, ne govori, vendar vem, da ga motim. Skupaj gledava tlakovani trg, vendar vidiva različno. Odhajam, ker bolečina nepripadnosti prerašča kontrolirano. Moj oče se razjezi in razbije kozarec. Nehote. Želel bi ga ponovno sestaviti. Zdaj je že vse nemogoče.

40.

Ko postane človek utrudljiv samemu sebi, ko v črepinjah ogledala zaloti svojo grdoto in ga plaši lastna samota, išče druga pribežališča. Ko postane najeta soba na obrobju pretesna, sem iskal možni izhod. Ko začne v očeh trepetati svetloba žarnice, podoba neodprtega kovčka, sem bežal. Iskal sem vodo, v kateri bi se lahko ogledal. V mestu obstajajo zbirni kraji, na katere sem si s težavo upal oditi. Stal sem v množici, ki je predstavljala rešitev, igral samozavest in gotovost, bil preskrbljen, vsaj trenutno. Ne obstajajo zadovoljivi odgovori na vprašanja, ki sem si jih zastavljal tiste

dni, kakor ne obstaja racionalna razlaga želje, v katere oblasti sem bil. Želja je bila rezultat šibkosti in plod bolečega bremena, ki ga takrat nisem mogel prenašati, ker je bilo vsiljeno, ne pa izbrano. Vse se je spreminjalo v obsodbo, izobčenje, prisilno izgnanstvo iz obstoječega kroga. Ko izgnanstvo postane neznosno, storjeno prerašča meje dojemljivega in postaja plod iracionalne težnje k nasprotnemu. Leta tisoč devetsto sedemdeset, ko sem stal pri ograji, poleg mene pa so hodili ljudje v skupinah, nisem poznal nikogar. Nikomur nisem mogel zaželeli dober večer. Včasih sem izgubil občutek obstajanja.

Slepila, dnevnik (IV)

55.

Kolikor toliko sem se navadil na obstoječi in zame skoraj tragični red stvari, na vsiljeni raspored, in opažal svoje bistveno drugačno mesto v novem načinu življenja. Ali pa sem živel v lažnem prepričanju, da se privajam, silil sem se verjeti, da je zadano tudi edino mogoče. Najeta soba je neznana soba in jaz sem nezaželen stanovalec. Tisti, ki vstopa ob neprimernem času dneva, odpira vrata, moti tišino in vnaša nezaupljivost. Jaz sem tisti, ki troši več, kot mu je dovoljeno. Vse, do česar imam pravico, se odvija v okviru magične fraze: enkrat na teden. Enkrat na teden uporaba straniščne školjke. Enkrat na teden liter vode za slabotno telo. Enkrat na teden vdihaš zrak ostalih prostorov. Enkrat na teden si podoben ostalim stanovalcem. Enkrat na teden. Tujec, ki ob prehodu ne prižiga luči in čigar pot vodi ob vzglavju nekoga drugega. Tujec, ki v domu nekoga drugega zaseda sobo. Mladi gospod podnajemnik, ki se zdi živ enkrat na mesec, ko v rokah drži določeno količino denarja in ga izroča tujim rokam, potem pa v skromnosti zavrne ponujeno kavo. V izgnanstvu so popolnoma prepovedani obiski, kdo pa naj bi me tudi obiskoval, mene, neznanega prebivalca tega lepega mesta. Jaz sem čuden. V začenju tistih, pri katerih živim, razporejam stare knjige po mizi. Živim v prividu. V cesarstvu želja, ki sem jih v tem trenutku še kako potreboval. Živeti brez želja je neverjetno in nemogoče, vsaj v teh okoliščinah. Vendar če zdaj, ko obstaja časovni razmik, rečem, da je moje življenje leta tisoč devetsto sedemdeset zapadlo v eno od tistih običajnih, prepoznanih in razdiralnih kriz, ni treba, da bi to dejstvo, ta površna ugotovitev govorila kaj bolj bistvenega. Vse je dosti bolj razumljivo, če rečem, da sem v tistem trenutku dvomil v smisel življenja, ki me je doletelo, kot tudi v smisel končnega in absolutnega obstoja človeškega rodu sploh. Nisem si mogel, bilo pa je tudi nemogoče, zamisliti in osmisliti življenja brez merjenja in ocenjevanja obstajanja človeškega rodu. Je potrebno reči ali na kakršenkoli bolj izrazit način predstaviti, da so to kljub vsemu bila najbolj dramatična leta mojega življenja?

Izbral Aleš Debeljak, prevedla Lela B. Njatin

Franja Petrinović se je rodil v Slankamenu, v Vojvodini, leta 1957. Študiral je jugoslovansko književnost na univerzi v Novem Sadu, kjer tudi živi. Je glavni in odgovorni urednik revije Polja.

Pričujoča besedila so iz njegovega romana *Tkivo, slepila*, ki je leta 1987 izšel pri založbi Bratstvo jedinstvo, Novi Sad. Od tam povzemamo tudi naslednjo predstavitev:

»Pred nami je pravzaprav skrbno vodena narativna refleksija, katere *junak* s spraševanjem, kdo je, sebe *rekonstruira* iz preteklosti. Pri tem se kot najbolj dominantno razmerje pojavlja zveza sina z očetom. Iz te zveze se gradi *lik*, ki v njej izginja. Gre za zgodovino globoke krize, ki se je ni treba zavedati niti avtorju, opominjajoče krize, ki najbolj neposredno, če še tako nevidno, uvaja resničnost, soočeno z našimi iluzijami o njej, v *tkivo* tega proznega podviga. Realizem? Ne, pač pa antirealizem, psihološki antirealizem, ki bo morda začrtal tista mesta, na katerih se bodo v našem času odprle razpoke v resničnosti in nas pogoltnile skupaj z našimi začetnimi priseljskimi in izgnanskimi vprašanji o sebi.«

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Janez Strehovec

Zamenjave paradigem, težave s sedanjostjo

(Pisana zgodovina in slikana pozgodovina ob primeru zalivske vojne)

Postavljanje časovnih in vsebinskih mejnikov, bodisi da se jim reče zamenjava paradigme, kulturni obrat ali prelom, je postalo moda v sodobnejših in sodobnih družbenih znanostih. Glede na merila, povezana s spremembami proizvodnega načina, z novimi oblikami zaznave in komunikacije in z novimi globalnimi tehnologijami, postavljajo teoretiki zgodovinske prelome in jih opisujejo. Ena stalnic v teh prizadevanjih je tudi ugotavljanje umetniške senzibilnosti ali kar umetnosti (s konkretnimi deli in oblikami) kot dejavnosti oziroma področja, na katerem se najprej (recimo kot zarja ali obet) pokaže, da gre za neko novo igro, dogajanje ali zgodovinsko uveljavljanje moči. Walterja Benjamina poudarjanje Baudelairovega pesniškega dela, povezanega z alegoričnim postopkom in napadom na avro, in Foucaultovo osvetljevanje Cervantesovih in de Sadovih (pa tudi Mallarméjevih) del glede na dve svetovnozgodovinski zarezi sta le dva primera, kako se prav skozi umetniško področje najprej izsvetlijo zgodovinske zamenjave paradigem.

Omenil sem Michela Foucaulta in pri tem mislil na njegove *Besede in stvari* in prelome med renesanso, klasicističnim episteme (1650—1800) in moderno dobo, v kateri prav rojstvo literature pokaže prehod k mračnemu področju Drugega, naseljenega z norostjo, smrtjo in seksualnostjo, ki je dejansko čas nediskurzivnega jezika. (Za ta krog mišljenja pa je pomenljivo tudi Foucaultovo zgodnje delo *Zgodovina norosti v obdobju klasicizma*, še posebno njegove sklepne misli o sopripadnosti umetniških del in norosti v klasicističnem izkustvu.)

Za sodobnejše družbene teorije o postmoderni je značilno razlikovanje Petra Sloterdijka med modernizmom kot kopernikanizmom in postmodernizmom kot postkopernikanizmom, ki vidi v slednjem uveljavljanje demobilizacijskega načela, recimo zaznave proti v pogon novega vpete kreativnosti in zatorej rehabilitacijo načela mimezis. Blizu tega kroga teorij o razumevanju sedanjosti pa je tudi že klasično razlikovanje Daniela Bella med predindustrijsko, industrijsko in poindustrijsko družbo. Za sociologijo kulture so relevantne tudi McLuhanove razmejitve med gutenberško in pogutenberško, elektronsko civilizacijo in ločevanje Derricka de Kerckhovea med množično kulturo, hitrostno (informatično) kulturo in globinsko kulturo *nineties*, vezano na tehnološke dosežke virtualne resničnosti.

Še bi lahko naštevali (recimo razlikovanje Paula Virilia med geopolitiko in kropolitiko), predvsem pa natančneje eksplicirali vsebinske razločke med posameznimi paradigmi in dominantnimi kulturnimi modeli, opisovali tehnologije in oblike ravnanj, ki korespondirajo z njimi, iskali vzporednice med njimi in ugotavljali tudi precejšnjo poljubnost, s katero se različni teoretiki odločajo za svoje reze in

diskontinuitetne obrate. Seveda pa je vprašanje, ki stoji nad temi dilemami in podvprašanji, namreč, zakaj se toliko teoretskih energij usmerja prav v ugotavljanje, opisovanje in konstruiranje paradigmatičnih rezov, zakaj torej nenehno ugotavljanje nečesa usodnega in prelomnega?

Čas (s kulturnimi, vedenjskimi in spoznavnoteoretskimi modeli), v katerem sedaj živimo, je nekaj čisto drugega, usodno različnega glede na postave in norme »včerašnjega« dne. Recimo, da je to odgovor na gornje vprašanje. Zavest o sedanjem dogajanju, v katerega z naglico vstopamo, nas namreč nepreklicno usmerja k spoznanju, da je to, za kar sedaj gre, nekaj novega, česa ni mogoče pojasniti s stariimi, tradicionalnimi pojmi. Tu je torej svojevrstno nelagodje in zagatnost, vrsto težko razumljivih stvari spremlja sedanje življenje, v katerega je sodobnik še vedno preveč vpleten, da bi zmožel v razliko, ki je nujna za preglednejšo refleksijo o sedanjosti. To sedaj že ni več tisto, kar je bilo — to je *starting point* opazovalčevega razmišljanja in na podlagi tega uvida skuša »izmeriti« razežno preteklost dogajanj kot tistega, za kar misli, da pozna. Rabi letnico in njeno vsebinsko opredelitev (in prija mu, ko jo najde), s katero nelagodje ob (ne)razumevanju sedanjosti razmeji od pretekla dobe, za katero si je že prišel na jasno, kaj je bila njena temeljna posebnost. »Nekoč« je bila doba moderne, Gutenbergove galaksije, klasicizma, diskurzivnosti, kopernikanizma in kulturne diferenciacije so, na primer, značilne sintagme za opis pretekla, iz drugačne sedanjosti že razvidne paradigme.

Toda ali je sodobnik v *nineties* povsem nemočen pred ugankami svoje aktualnosti-virtualnosti-hiperrealnosti, v katero je gnan s hitrostjo medijev? Rabi res vse energije le za razmejitevna postavljanja paradigem med nejasnim sedanjim in že poznanim, razvidnim preteklim? So res nekakšne nepremostljive težave s sedanjostjo, ki postaja vedno bolj nabita s simuliranimi dogodki, spektakli, igrami, konvencijami in slepili? Odgovor na ta vprašanja je lahko le negativen, kajti nenehno se proizvajajo, pravzaprav simulirajo in disimulirajo nove teorije sedanjih družb in njihovih reprodukcij; nekaj med njimi bomo skušali upoštevati tudi v tem besedilu.

Okolje, v katerega stopamo in se identificiramo v njem, je medij. Smo v paradigmi monitorskega stadija (izraz J. G. Lischka), implozije (in ne eksplozije) ustanov, ki se sesipajo vase po zgledu vesoljskih črnih lukenj (pojem J. Baudrillarda) in pozgodovinske slikovne komunikacije (značilno stališče V. Flusserja). Pozgodovina je stanje, v katerem prihaja nenehno do kratkega stika med dogodkom in njegovo medijsko predstavitvijo (informacijo), kajti preblizu sta si, gneteta se v medijski gošči; tu lahko zato govorimo predvsem o medijskih dogodkih brez ozemljenja, vnanje reference in zunajsistemskega smisla.

Omenil sem zunajsistemski smisel in pri tem mislil na prekletstvo avtopoezisa in samonanašanja, na grozljivo zaprtost današnjih sistemov-strojov, ki postajajo vedno bolj samozadostni in zavezani samoreprodukciji. Danes so namreč obstojni in zgledni t. i. nelinearni, kompleksni sistemi, ki so perforirani in večsrediščni; napake in ekscentrični vhodi jih ne slabijo. Takšni sistemi funkcionirajo po obrazcih umetnega življenja, to pomeni, da simulirajo življenju podobne ohranitvene in razvojne procese na podlagi nenehnega kopiranja genetskih pravil iz nižjega nivoja na višjo stopnjo.

In omenil sem odsotnost ozemljenja... Tu je vprašanje, kaj je zemlja in kaj je s to zemljo, ki je, pogojno rečeno, realnost I v agoniji. Recimo, da je zemlja v tej zvezi mišljena kot kontekst z določeno barvo in sentimentom. Zemlja je identitetna bližina in zato upor in razlika do nadzemeljske splošnosti. Prav slednja pa je področje medijev in množične kulture z njeno internacionalizacijo in homogenizacijo, ki jo lahko opišemo tudi kot *macdonaldizacija* v smislu poenotenega okusa na različnih

koncih sveta. To je tudi okolje razbohotenega popa, ki zajema tako umetniško in politično kot religiozno in znanstveno; mimogrede, danes že lahko govorimo tudi o trendih pop znanosti, ki posega predvsem na področja teorij kaosa, fraktalov in virtualne resničnosti.

Za sedanjost, polno simulacij, ki že nadomeščajo različne generacije realnosti, je značilna tudi skrajna tehnifikacija planeta in njegovih ljudi, katerih zaznava se nenehno protetično izboljšuje in robotično pospešuje. Posameznik sliši, vidi, tipa in okuša več, kot mu omogočajo njegove naravne »danosti« (telo). Njegova zaznava je tehnificirana in mediatizirana; gre za medijsko modelirano in pospešeno čutnost, ki jo vzbujajo različne elektronske naprave, na katere je priključen sodobnik in s tem postavljen v položaj, da več čuti in ve, če je doma (in priključen, recimo, na kabselske informacijske sisteme), kot pa če gre ven, recimo na trg ali v javnost sploh. Tu pa prihaja v ospredje tudi vedno večja moč in celo premoč slikovnega (analognega in digitalnega) nad drugimi načini posameznikovega srečevanja z okoljem; se pravi občevanj. *Eighties* in zgodnje *nineties* so obdobje gospostva slikovne komunikacije; vse, kar je moč izraziti s slikami, se s slikami tudi »pove«.

Vsaj dve možnosti imamo, da se upremo svetu — prek slike ali prek linearne pisave; s to mislijo je teoretik Vilem Flusser v razpravi *Televizijska slika in politično področje v luči romunske revolucije* (1990) skušal opredeliti dve poglavitni komunikacijski »poti« in z njima povezana konflikta, se pravi svet slikovnega proti svetu pisanega. »Slika spreminja svet v prizorišče kot v gledališču. Prek slike dobiva svet scenski značaj; z našo domišljijo ugledani svet je kontekst, v katerem so stvari med seboj povezane. To je magija.«¹ Magičnost slikovnega pa doživi svoj pravi vrhunec šele v trenutku zgodovinske dominacije nad pisavo (in drugimi oblikami komunikacij), ko postane konkretna resničnost, povzdignjena nad neslikovno kot goli videz. To je sedanje pozgodovinsko okolje, v katerem se tudi politika dela zato, da bi stopila v sliko, ko je tv referenca (uvrstitev v slikovna poročila) cilj terorističnih akcij, ko je celo videti, da je smoter poroke v tem, da se udeleženci slavnostno fotografirajo med svatbo. Zdi se, da ljudje verjamejo, da se bodo ognili smrtosti, če bodo stopili v sliko.

Uhajanje v pozgodovino

Vilem Flusser je svoj tekst pisal ob t. i. romunski televizijski revoluciji (konec 1989. leta kot udaru, ki se je končal z usmrtnitvijo diktatorskega para Causescu in z zamenjavo ene politične elite z drugo). Prav ob tem tako rekoč šolskem primeru prepletanja (slikovnih) medijev in političnega je izrekel vrsto aktualnih misli, ki opredeljujejo slikovno dominantno v naši sedanjosti. »Politika nima več političnega cilja, ima imaginaren cilj. Slika je tista, ki povzroča dogodke... Zdaj boste vprašali, ali so bila trupla pristna ali ne, ali je bila dejansko zastrupljena voda v Timisoari ali ni bila? Naravnost metafizična vprašanja! Realno izkustvo je v sliki; kar se je zgodilo za sliko, tega ne moremo več uporabiti. Politični motiv več ne šteje. Za sliko ni več realnosti; vsa realnost je vsebovana v njej.«² Po Flusserjevi sodbi ima obrat od paradigme pisave k slikovni dominantni usodne posledice, zato sedanje dogajanje zanj ni več zgodovina, temveč pozgodovina, za katero pa še nimamo ustreznih meril in filozofije.

¹ *Von der Bürokratie zur Telekratie*, ur. Peter Webel, Merve, Berlin 1990, str. 104.

² Isto delo, str. 112, 113.

Vprašanja sedanosti kot pozgodovine pa, nasprotno, ne navdajajo z molkom sociologa Jeana Baudrillarda, sicer pa je navzlic skepsi njeno slikovno razsežnost duhovito mislil in kontrastiral tudi Flusser. Izhodišče Baudrillardovega teksta *Leto 2000 se ne bo zgodilo* je spoznanje, oprto na opis Eliasa Canettija o točki, v kateri zgodovina ni več resnična in ko človeštvo zapusti resničnost. Izginjanje zgodovine skuša Baudrillard pojasniti s tremi hipotezami; zgodovina izginja, ker:

- gre vse prehitro,
- prepočasi,
- je preveč dovršeno.

Po prvi hipotezi smo »s tehniško, procesualno in medialno pospešitvijo moderne, s pospešitvijo vseh v njej predstavljenih ekonomskih, političnih in seksualnih oblik menjave, z vsem, kar v temelju označujemo kot 'osvobajanje', dosegli tako visoko 'hitrost osvobajanja', da nekega dne uideemo referenčni sferi dejanskosti in zgodovine.«³ Vzorec za takšno družbeno zapustitev zgodovinskega obzorja, v katerem je možno realno dogodkovno, je fizikalni primer telesa, ki spričo dovolj velike pospešenosti uide težnosti zvezde ali planeta, na področje fizike (in sicer ob primeru upočasnjena časa na površini telesa z veliko gostoto) pa poseže Baudrillard tudi pri izrekanju druge, od prve diametralno nasprotne hipoteze o koncu zgodovine.

Pri tej hipotezi je izginjanje zgodovine povezano z upočasnitvijo procesov, do katere je prišlo spričo pomasovljenja, prenasičenosti z informacijami in velike zgoštvine mest, krogotokov in mrež. Ni več mogoča nobena transcendenca in uhajanje iz obstoječega, kajti množice že z lahkoto absorbirajo in nivelirajo sleherni poskus po radikalnih dejanjih in prelomno dogodkovnem. Zgodovina se končuje, vendar »ne, ker bi bilo premalo oseb ali nasilja (nasilje obstaja vedno, vendar ga ni zamenjati z zgodovino), niti ne, ker bi bilo premalo dogodkov (dogodki bodo vedno, zato se moramo zahvaliti medijem in informacijam), temveč zato, ker se upočasnjujejo in otrpnejo v indiferenci in omamljenosti.«⁴ Za tretjo hipotezo pa najde Baudrillard primer v glasbi, in sicer pri njenih perfekcionističnih hi-fi učinkih, ki nevtralizirajo glasbeno področje s postopki izumetničene manipulacije in spričo prevelike bližine tonskega izvora in sprejemnika. »Pri izginjanju glasbe smo pred istim problemom kot pri izginjanju zgodovine: ne bo izginila, ker je premalo glasbe, temveč v dovršenosti njene materialnosti, v njenem dolby-učinku. Ni več nobene presodnosti in estetskega užitka, temveč samo še ekstaza muzikaličnega.«⁵ Takšna dovršenost obstaja na področju zgodovine v sedanjem času medijev in informatike, ko si dogodek in njegova medijska razširitev (potrditev, referenca) sledita pretesno, in tako pride do kratkega stika med vzrokom in posledico, do nejasne relacije in negotovosti. Učinek nagle in perfekcionistične reference, totalno simulirane ponovitve pri tem ogrozi, po Baudrillardovi sodbi, različne segmente dejanskosti: dogodki in zgodovina bodo izginili spričo poročil in informacij, glasba spričo hi-fi učinkov, znanost spričo zamotanih znanstvenih eksperimentov in seksualnost spričo pornografije.

Baudrillard skuša per negationem do deformacij, izraženih v omenjenih treh hipotezah, definirati tudi tisto, kar se artikulira kot zgodovina. Srednja namreč zahteva določeno počasnost (se pravi ne previsoko hitrost dogajanj), določeno »osvobajanje« (moč spreminjanja in prekinjanja, ki pa ne sme biti prisilovita) in določeno

³ J. Baudrillard, *Das Jahr 2000 findet nicht statt*, Merve, Berlin 1990, str. 7, 8.

⁴ Isto delo, str. 13.

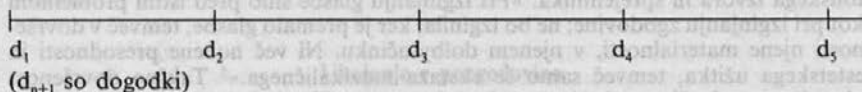
⁵ Isto delo, str. 16.

distanco, potrebno za kondenziranje in kristalizacijo dogodkov. Nujna je tudi določena gostota in koncentracija ljudi in njihovega prometa, ki ne sme preseči kritične mase (ljudi, dogodkov, informacij), zaradi katere bi prišlo do blokade razvoja. Prav tako proizvaja zgodovino v njenih kontrastnih izrisih tudi sila negativnega; proizvaja jo tako, da se zgodovino lahko piše, to pa nas usmerja tudi k že omenjenemu tekstu Vilema Flusserja, ki poveže zgodovino z nastankom linearne pisave. Predvsem razsvetljenska paradigma 18. stoletja poudarja triumf gutenbergovskega modela in hkrati izrinjanje slikovne (figurativne) komunikacije v glorificiran geto muzejev. Zgodovinsko dogodkovno, distančno razvidno, umirjeno hitro, se pravi procesualno, se, po Flusserju, kreira s pisavo.

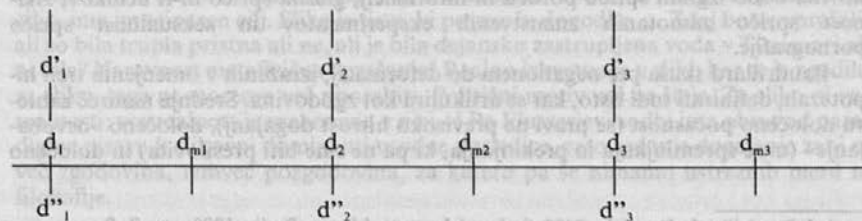
Zgodovino se piše in bere, pozgodovino se slika in gleda. Ali lahko pristanemo na takšno interpretacijo zagatnosti s sedanostjo, ki jo sicer kot strastno vzpostavljane kulturnih obratov zarisujejo in razmejujejo različne sodobne družboslovne teorije? Pri tem je zanimiv tudi napor po identifikaciji dogodkov in njihovega realnega časa, ki ustreza temu obratu. Zabaven je na primer datum 15. julij 1972 ob 15.32, ki ga Charles Jencks v *Jeziku postmoderne arhitekture* opredeli kot začetek postmoderne. Tudi avtor tega besedila mora zato postati natančen. Napisal bom, da tekst nastaja devetnajsti, dvajseti in enaindvajseti dan vojne. Katere vojne? Februarja 1991 smo in tu se ni kaj sprenevedati; mišljena je zalivska vojna kot dogodek, ki se členi kot vzorčna slika pozgodovinske razsežnosti sedanosti in njenega spora z zgodovinskim modelom.

Demonsko estetsko

Pozgodovina je opredeljena s paradigmo slikovnega in s kratkimi stiki med dogodkovnim in njegovimi medijskimi referencami. Dogodkov, oseb, mrež, poti in konfliktov je že preveč, da bi bili dogodki, osebe... zgodovine. Dogodkovno zaporedje (pisane) zgodovine predpostavlja linearno urejenost, značilno za niz:



Vsak dogodek je torej evidenten, osamosvojen, ima »čas«, da se kristalizira in »uleži«. V nasprotju s takšno zgodovinsko urejenostjo je pozgodovinski čas napolnjen z miksano goščo dogodkov, vzporednih dogodkov in (pre)tesnih medijskih referenc. Pozgodovinsko kvazidogodkovnost lahko zato ponazorimo z grafom, ki je pravzaprav že »slika«:



(d_{n+1} je dogodek, d'_{n+1} vzporedni dogodek prvega in d_{n+1}'' drugega nivoja, d_{m+1} pa medijska referenca posameznega dogodka)

Tu pa vsiljene medijske reference in vzporedno prehitvejoče dogodkovno že onemogočajo tisto urejenost in razvidnost, potrebno za pisano zgodovino in njeno teleološko artikulacijo. Vse je nerazločno, prehaja iz enega stanja v drugo, nič ni več velikega in zares, postavlja se torej že vprašanje mere. Smo pri situaciji, ki jo je Günther Anders daljnovidno opisal z besedami: »Kadar dogodek ni več specifično lokaliziran in ga lahko učinkovito reproduciramo, kolikokrat hočemo, dobi lastnost proizvoda s tekočega traku. In če plačamo, da ga dobimo domov, je blago.«⁶

Zalivska vojna? Najprej zapišimo, da gre za kar se da kompleksno dogajanje, pri katerem se investira več generacij realnosti (med njimi so napetosti in celo konflikti); spopad pa poteka tako na nivoju eksistencialnega (realnost I), tehnološkega (fabričirana realnost II) in medijskega (realnost/virtualnost III). Ob vseh treh generacijah realnosti se artikulirajo tudi simbolni (ritualni) refleksi te vojne; kot posebnost ob tem pojavu naj opozorim še na razsežnost demonsko estetskega kot učinek monitorskega pogleda na cilj pred pričakovanim zadetkom (napadom). Zalivska vojna je verjetno najbolj dovršen spopad doslej v tehnološkem in medijskem smislu. Prvi trije tedni njenega dogajanja so potekali predvsem v zraku, v radijskem, optičnem in elektromagnetnem področju. Letala, rakete in motnje obrambnih in napadalnih tehnologij (za opazovanje, odkrivanje in vodenje) so bila osrednja orodja tega spopada; rakete scud in patriot, lovci F-15, bombniki B-52, nevidno letalo stealth in prisluškovalni awacsi so imena nekaj teh naprav (iz realnosti II), glede na katera so bili segmenti realnosti I (artilnerija, pehota) celo moteči. Je zato naključje, da so Američani po tragični pomoti sami uničili nekaj svojih marincev na tleh pri bojih za Kafdzi (pojav »friendly fire«), ki so očitno motili do takrat dominantni model nadzemskih spopadov? Opazen del začetka te vojne je potekal tudi že v območju paradoksnе logike slike, ki temelji na simulacijah z orožji za slepljenje (potencialna in aleatorična orožja). Te naprave delujejo tako, da ločijo realno od njegove slikovne predstavitve. Prijeme slepljenja je v prvih dneh vojne virtuosno uporabil tudi Irak, kajti že kmalu se je izkazalo, da je precej začetnih bombardiranj zavezniških sil v začetku uničevalo le fiktivne vzletne steze in lažna, simulirana raketna izstrelišča in vojaška vozila.

Vojna v realnosti II je bila ves čas spremljana z njenim pomnoženim medijskim refleksom, s tv slikami, ki so skušale v živo (live) pričarati razsežnost spopadov in tudi vplivati nanje. Zapisal sem »pričarati«. Ta izraz bi moral takoj prečrtati, kajti ni šlo ne za pričaranje ne za odčaranje (le naivni gledalci pričakujejo, da bodo prek tv videli, za kaj pri stvari gre), temveč za začaranje, za mojstrsko manipulacijo s pogledom. Vsekakor je medijska televizijska slika fantastično spremljala vojne dni, poročala in komentirala, spodbujala in manipulirala (podpihovala strasti), prenašala in dokumentirala te spopade. Pri tem je osrednjo vlogo (kot pravcata vojna sila) opravljala ameriška družba CNN. Posebno atraktiven in fascinanten del njene slikovne vzporedne simulacije in disimulacije zalivske vojne so bile slike monitorskega pogleda iz zraka na iraške cilje, ki so jih nekaj trenutkov za tem silovito, bolj totalno kot v vseh doslej konstruiranih video igrah, uničili vodeni izstrelki (zrak—zemlja). To je pogled, ki je pokazal na virtualno, vzporedno resničnost tega spopada; obstaja realni Irak (s svojo naseljenostjo, zgodovino, kulturo, ustanovami in eksistencialnim veseljem, vero in bolečino) in virtualni vojaški Irak.

Na slednjega merijo leteče pošasti, in ko uzrejo njegove cilje (mimogrede, piloti vojaških letal so lahko leteli tudi ob slabi vidljivosti spričo računalniško programi-

⁶ G. Anders, *Prividni svet televizije*, Perspektive št. 16/1961, str. 670.

rane orientacije po 3-d simuliranem terenu), jih izolirajo in z veliko močjo uničijo. Tu se je izkazal sterilni, cool aspekt te vojne, v kateri poteka vse higienično, tehnološko precizno (predvsem v znamenju naprav III tehnološke revolucije); sproti se brišejo krvni madeži in pospravljajo (odnašajo) žrtve. Ti prečiščeni pogledi, filtrirani in cenzurirani izseki (vse je bilo »cleared by«) pa so bili usmerjeni le na področje, ki je bilo napadeno, se pravi na iraške in kuvajtske cilje; videti je bilo, da se ob njih konstituira napadeni Bagdad kot virtualna prestolnica te vojne, namreč kot mesto grozljivih video vojaških iger v »really time«, medtem ko je živa slika prihajala še iz enega sočasnega konca te vojne, in sicer iz Tel Aviva (delno tudi iz Riada) kot mesta, ki je za pogled funkcioniral kot realna prestolnica z učinki napadov v realnosti I.

To je bilo zatemnjeno mesto, v katerega so kot Elijevi ognji in zvezde repatice apokaliptično leteli ognjeni scudi (zadeti od protitizstrelkov patriot ali pa ne). Tv slika je potem prikazovala uničena poslopja, ranjence, množico reševalnih vozil s prižganimi modro utripajočimi lučmi. Vojna, apokaliptična zdaj! Seveda po zgledu dosedanjih vojn v realnosti I, recimo vietnamske, torej nekaj, kar nima nič opraviti s čisto vojno (izraz Paula Virilia), ki smo jo sicer gledali na satelitskih posnetkih iz Iraka. In v tem sugeriranem kontrastu se je proizvedlo slepilo, ki je z virtualnim Bagdadom prekrivalo realno iraško prestolnico. Dejansko je tudi ona ves čas bila realno glavno mesto zalivske vojne, s krvjo in trupli, z neskončno bolečino umirajočih in tistih, ki jim umirajo najbližji, z bedno preskrbo, pomanjkanjem vode in elektrike in z lakoto, torej mesto z grozljivim obličjem eksistencialne stiske. Izostrene, prignane do svoje najvišje (najbolj boleče) točke so jo spremljale eksistencialije oseb, kot bi bile ugledane skozi nekoč modno misel evropskega eksistencializma (ki ga začuda noče nihče citirati; morda iz strahu, da bi z imenovanjem teh občutij ranil posameznikovo zasebnost).

Tu so tudi porušeni mostovi na Tigrisu kot objekti-tarče monitorskega pogleda, ki je spremljal njihovo sterilno uničenje, in na drugi, tj. realni in eksistencialni strani pravcati Andričevi mostovi kot objekti svetih korespondenc, ob katerih se razvijajo ljubezen, prijateljstvo, vsakdanje emocionalno življenje. Kako je že v *Mostu na Drini* zapisal Ivo Andrič? »Most je pa še nadalje stal tamkaj tak, kakršen je bil od nekdaj, s svojo večno mladostjo, ki je lastna popolnim načrtom in dobrim, velikim človeškim dejanjem, ki ne poznajo ne staranja ne sprememb ter nimajo, vsaj tako je videti, take usode kot vse minljivo na tem svetu.«⁷

Raketni izstrelki so dejansko bombardirali mostove prek nečesa, mostove kot zveze in v mrežo vpletene poti in s tem povzročili ločevanja. Napadli so mostove kot ekskluzivne objekte zgodovine in njene pisave, ki jih je na Tigrisu napadla pozgodovinska slikovna sila; ob mostu torej pisana zgodovina, iz elektromagnetnega spektra vojne v realnosti II in III pa pozgodovinska uničujoča slika o njem. Videti je, da medijsko pokrivanje, dupliciranje, komentiranje in slikanje vojne, gledano skozi kamere CNN, ne prevede prav vsega v mediatizirano simbolno. Medijski totalizaciji uhaja neki ostanek, in to so grozljivi, porušeni mostovi — mesta, ki pričajo o eksistencialni tesnobi, smrti in protičloveški naravi sleherne vojne.

Realni in virtualni Irak se torej ne prekrivata (nekega dne bodo mogoče še bolj čiste vojne od zalivske, torej spopadi v izključno virtualnem militariziranem prostoru; videla in slišala — ali pa tudi ne — se bodo letala, ki bodo napadala in uničevala, vendar pa njihovi zadetki, namenjeni nasprotnikovim virtualnim ciljem, ne bodo povzročali neposrednih posledic v realnosti I), kaj boš videl in česa ne, je odvisno od

⁷ I. Andrič, *Most na Drini*, Ljubljana 1980, str. 303.

pogleda in njegove magije, torej pogleda-objekta, ki nas vpeljuje v pozgodovinsko razsežnost. V *Strukturi seraja* (1979) piše Alain Grosrichard o pogledu-gospodarju in gospodarju pogledov, ki se je polastil celo organskega nosilca pogledov v naslednjem kontekstu: »Zgledna ilustracija tega gospodstva nad pogledi je oslepitev otrok v ispahanskem seraju: natančno, a preprosto delo, ki zahteva manj spretnosti zlatarja ali kirurga kot tankovestnost vdanega služabnika, ki pripravlja poslastico za svojega gospodarja. In ne prinese mu očesa — organa in ovojnice vida — temveč zenico: pogled sam. Dopolnjeno gospodstvo, brez dvoma vrhunec gospodarjevega užitka, saj lahko gleda sam pogled, ki ga drži v rokah. Služiti torej pomeni pokazati gospodarju, da ima monopol nad pogledom.«⁸ Od tega grozljivega opisa lahko posežemo v medijsko sedanost in k ugledanju tega problema pri teoretiku in poliumetniku Petru Weiblu, ki je ob primeru romunske tv revolucije opozoril na sedanjo varianto heglovske dialektike med hlapcem in gospodarjem: »V obdobju vizualnih množičnih medijev ne poteka ta dialektika med subjekti in na ravni zavesti, temveč na ravni pogleda. To je novo. V dobi televizije nista gospodar in hlapec subjekta, temveč objekta, ki sta videna ali ne. Ta dialektika se razvija med tistim, kar je pokazano in videno, in tistim, kar ni pokazano in je zastrto. Tv revolucija torej pomeni dialektiko gospodarja in hlapca na ravni (revolucionarnega) pogleda in ne na ravni revolucionarne zavesti. Samoumevno prihaja moč od tistega, kar ni pokazano in videno, temveč maskirano.«⁹ Gospodstvo pogleda je povezano z razmerjem med pokazanim in zastrtim, implicira pravcato tehnologijo kazanja in skrivanja, ki pa sodi tudi v tako rekoč abecedo filmske umetnosti, temelječe na podobnih strategijah. O tem je veliko povedal Pascal Bonitzer v svoji tezi, da se »vidno polje na filmu podvoji s slepim poljem. Ekran je skrialnica in videnje parcialno.«¹⁰

Če vse pokažemo, je vsega konec. To je maksima v vizualizirani pozgodovini, kjer se moč distribuira po merilu pogleda; (vele)sile obvladujejo poglede, dopuščajo tisto, kar je po njihovem treba pokazati in prepovedujejo in zastirajo drugo. Videnje zalivske vojne je podvrženo takšni optiki dominacije. Razkošno se kažejo za gospodarjevo pravičnost in čistost relevantni pogledi (prirejeni interesom zaveznic) in izločajo tisti, ki bi lahko demaskirali in relativirali izhodišče »pravičnikov«. Na tej strategiji temelji tudi posebna poetika vojnega snemanja s strani napadalca-gospodarja: objekt mora biti diskretno zastrt, higiensko izoliran le v militantnem aspektu; če bi bil ugledan v celoti (v svojem krvavem kontekstu), bi ustanova snemanja šla predaleč, se pravi vulgarizirala stvar in pokvarila gledljivost prizorov.

Vojna, zalivska pa še posebej (mimogrede, revival 60. let skozi pozna 80. in zgodnja 90. leta končno vključuje tudi vojno, in sicer po zgledu ameriških bombardiranj Vietnam), pomeni grozljivo uničevanje in morijo, brutalno nasilje in triumf protičloveškega; njena dejavnost je uničevanje, to je nasproten postopek ustvarjanja, graditeljstva, spočenja. Seveda pa se skozi gospodarjev monitorski pogled ne sme videti te razsežnosti vojne; pogled je zato filtriran in prirejen, namerno oddaljen na pozicijo »satelitskega očesa«, ki prikaže uničenje sovražnikovega objekta le skozi aspekt čiste estetike. Očarljivi so zadetki sovražnikovih objektov v polno in tu nam ta vojna, ki mojstrsko investira vojaški aparat v smislu njegove zaključene sistemskosti, zatorej avtopoezisa in samonanašanja, razkriva svojevrstno estetiko, ki je

⁸ A. Grosrichard, *Struktura seraja*, Ljubljana 1985, str. 68.

⁹ Von der Bürokratie zur Telekratie, Merve, Berlin 1990, str. 124.

¹⁰ P. Bonitzer, *Slepo polje*, Ljubljana 1985, str. 61.

prisotna med njenimi boji v virtualnih prostorih izraziteje kot pri vseh poprejšnjih spopadih v tem stoletju.

To je demonsko estetsko, temelječe na užitku ob lepem uničevanju, ko nam medijska tehnologija omogoča posebej estetski pogled; mislim pogled na zaslon, v katerem je »na muhi« realna nasprotnikova tarča (objekt), posneta z velike višine. Gre za pogled, ki je posnet tako, da gledalcem vzbudi željo, da bo raketa res poletela in stvar zadela, da bo letalo res priletelo v bližino objekta in ga uspešno sesulo. Tu zato nismo več v paradigmi »normalno estetskega«, mišljenega skozi tradicijo evropske filozofske estetike. Zanj je značilno, da kulminira v Kantovi opredelitvi estetskega v smislu nezainteresiranega ugajanja kot občutja, ki postavlja v oklepaje različne interese; to usmeritev je sicer v 20. stoletju radikalizirala in poglobila predvsem fenomenološka estetika. Tudi estetska fascinacija nad vojno, opredeljena v Marinettijevem *Manifestu ob etiopski kolonialni vojni*, je pravzaprav hvalnica tiste estetske fascinacije, ki je povezana z uživanjem ob čutno dopadljivem videzu in zvoku (hrupu) vojaških naprav. Gre za »normalno estetsko«, pri katerem je poudarjeno zgolj čutno fascinantno vojne, ločeno od uporabnega, zatorej destruktivnega. Tudi Tomaž Šalamun v poemi *Zakaj sem postal fašist* še ne pozna te nove estetike; v tem besedilu, katerega začetek navajam, gre dejansko za protiestetiko, estetiko grdega in za »blaženo vojno«, ki pa sodi na področje estetike vzvišenega:

»Dovolj mi je socialne mimikrije. Edino pobijanje ljudi je resnična akcija, napeta, razburljiva, fantastična. Sliši, vidi, voha, čuti in tipa se cvrčeče meso. Blažena vojna...«¹¹

Kaj pa je temeljna značilnost demonsko estetskega, značilnega za mediatiziran in manipuliran tv pogled na zalivsko vojno? Tu ne gre več za *nezainteresirano ugajanje*, ki bi se zgolj čudilo lepim vojaškim tehnologijam, njihovem hrupu in svetlečemu se jeklu. Lepa mehanika je tukaj že nekaj, kar je preseženo in nezanimivo. Demonsko estetsko predpostavlja, nasprotno, *zainteresirano ugajanje*, ki se konstituira ob fascinaciji destrukcije, torej natančnega uničevanja, ugledanega v virtualni paradigmi elektromagnetnega medija. Lepa v tej novi, pozgodovinski estetiki ni več vojna, temveč uničevanje, akcija. Tu pa seveda obstaja omejitev, ki se nanaša na določeno vrsto uničevanja in na določen, filtriran pogled; mišljen je oddaljen pogled skozi aparaturo, ki cenzurirano osami napadeni objekt. Njegov total, opazovan skozi prizmo zgodovinskega konteksta, ki vključuje trupla in kri, bi tukaj samo motil, zato se režiserji-mojstri-generalni (v eni osebi) skrbno odločajo za selekcijo. Komajda se sploh vidi raketa (orožje) in tudi objekt sam je razpoznaven samo za strokovnjake. Dobro pa se vidi tisto, kar je edino lepo in fascinantno: uničenje, eksplozivni učinek, dviganje v zrak. Pozgodovina je v tem vojaškem primeru kodirana konstrukcija vizualnega, v katerem poteka orientacija s pomočjo estetike. Vendar pa ta nova estetika le ni tako nova glede na tradicionalno, iz katere si sposoja nevtralnno stališče do vprašanj resničnega in (dobrega) moralnega.

¹¹ T. Šalamun, *Zakaj sem postal fašist*, Katalog 2, Znamenja 11—12, Maribor 1969, str. 37.

Peter Sloterdijk

Kopernikanska mobilizacija in ptolemejska razorožitev

Iz tega bi lahko izhajala nenavadna analogija, da okular tudi največjega daljnogleda ne sme biti večji kot naše oko.
Ludwig Wittgenstein

Govorili smo o koncu zastraševanja s strani modernizma, zdaj pa moramo spregovoriti o krizi ekskluzivnosti. Postmodernizem v bistvu ne pomeni nič drugega kot postekskluzivizem — potem ko je modernizem končal s svojim ekskluzivističnim gibanjem. Moderna je sprostila dinamiko, ki bi jo lahko označili kot odstranitev samoumevnosti. Zaradi njenih uspehov se nič, kar hoče biti samoumevno, ne razume več samo po sebi. Modernizem je bil revolt proti samoumevnemu, bil je ekskluzivizem v permanentnem gibanju, v moči izključevanja pa je obstajal njegov revolucionarni princip. Samoumevno bi mogli zamenjati tudi z besedo »naravnost«, tradicija ali inertnost — ali s katerokoli drugo besedo, ki je primerna za označitev odnosov, pri katerih stvari ostajajo v varstvu rutine in nedvoumnosti ter same v sebi mirujejo, preden jih doseže zven refleksije in jih vrže iz njihovega ontološkega sna. Lahko bi se reklo, da se modernizacija sveta v njegovih prestolnicah le maločesa ni dotaknila. Komaj kaj je še ostalo, kar bi se bilo izognilo prevratu samoumevnega. V tem stoletju je bilo izkoreninjanje nerefleksivnih stanj temeljito opravljeno, s tem pa so se v zavesti vtisnila moderna refleksivna stanja. Vsekakor celo danes, ne vem, od kod so se vzele, še vedno obstajajo te mrtve duše, ki se občasno pretvarjajo, kot bi bile neokonzervativci, da bi prikrole, da so stare konzerve. Kjer se je modernizem s svojim ekskluzivističnim delovanjem uveljavil, je jasno pretrgal s starimi samoumevnostmi in ustvaril premise za postekskluzivistično refleksijo, kjer se pa ni, teme še ni mogoče uvesti, kajti bilo bi pač reakcionarno — kot je to za reakcionarno miselnost značilno —, če bi se kot ovira prvi ponudila druga refleksija.

V ozračju avtentičnega in doslednega modernizma ni nič samoumevnega več, razen to, da postane odstranitev samoumevnosti nova samoumevnost. Slehernemu normativnemu naturalizmu je odklenalo, običajni naslovi gredo iz obtoka, stare pravice si morajo dati dopovedati, da je čas njihove nesporne veljavnosti mimo, vsi etimološki slovarji so vzeti iz prometa, stare evidence pa na nezaupljivi preizkušnji, če so sposobne pospešiti nove uzurpacije na prestol samoumevno vladajočega. Modernost pripada antiontološkemu afektu: poreklo — ne, hvala. Če zdaj trdimo, da je postmodernizem postekskluzivizem, ne pravimo, da je moderna z revizijo sveta opravila, marveč da se je ta revizija že drugič začela, vendar pa tokrat tako, da je zdaj na preizkušnji ekskluzivistično gibanje. Modernizem mora dopustiti, da njegova lastna vprašanja še enkrat naslavljammo nanj. Pri drugi refleksiji ne gre za miselnosportno »nadaljnje izpraševanje«, ki ga pogosto zamenjujemo s filozofijo. Če se druga, postekskluzivistična refleksija zanima za samoumevno po koncu samoumevnosti, se zato, ker si hoče moderni svet priti na jasno glede posledic svojih začetkov

— tu pa se znajde v vlogi črnošolca, ki je priklical duhove, močnejše, kot to njegov duh lahko doumè. Refleksivnost teh vprašanj se odraža v strukturi resničnega — tudi če bi se neizurjenim možganom dozdevalo, da je vse to le intelektualno pretegotvanje v popoldnevu nekega favna, ki se ogleduje v ogledalu. Lahko bi se izkazalo, da je avtorefleksija dobra predpriprava za konfrontacijo s strukturo problemov v razvitih civilizacijah. Konfrontacija je vsekakor najmanj posrečena beseda, ki se lahko utrne komu v tej zvezi, ker ne gre več ravno za oblike frontnega vedènja, marveč za eskalacije, še bolj pa za filiacije in teksture, za zavitosti in prepletenosti kompliciranih procesov. V prihodnosti se ne bodo na generacije delili le računalniki, marveč tudi problematike in stopnje teorije kulture. Razsvetljenje obstaja danes dejansko le še v obliki dela z drugo, tretjo generacijo problemov razsvetljenstva — pa čeprav se pri tem izgubi precej psihičnega udobja zgodnjerasvetljenskih identifikacij. Življenjsko pravilo se glasi: težko je lépo. Ne verjamete? Toliko slabše — in afiniteta do problemov bi obsegala le še tisto mišljenje, ki se najbolje počuti sredi vroče kompleksnosti.

Postmodernizem je torej postekskluzivizem. Teza se pojavlja tretjič, vendar pa, kot opazamo, postanejo trditve s ponavljanjem le bolj znane, ne pa veljavnejše, to se pravi, da imata veljavnost in poznanost med seboj več skupnega, kot bi jima po racionalnem dogovoru pripisovali. Principom ekskluzivizma je lastno, da je zgolj poznanost iz njih izključena, ko gre za vprašanja veljavnosti. Ponavljanje ne šteje; to ponavlja ekskluzivna nova glasba ravno tako kot konvencije izključujoča racionalnost, ki vztraja pri razlikovanju med ponavljanjem in utemeljevanjem. Tej preudarni misli se moramo ukloniti. Hočemo torej v božjem imenu — ne, v imenu boljše akreditirane instance, recimo, v imenu razuma ali izkustva — utemeljiti, kar se je doslej le ponavljalo, da bi naslednje ponavljanje moglo sloneti na utemeljitvi, da je sámo bolj vredno ponavljanja kot dosedanja tri samopoveščujoča se ponavljanja. Za stavek: »Postmodernizem je postekskluzivizem,« iščemo utemeljitev, ki bo njegova kasnejša ponavljanja legitimizirala. Tako imamo sedaj v zgolj znana inertna ponavljanja stlačiti inkohativno epizodo prvotne argumentacije, in sicer takšne, ki se sama s seboj začne in ki najde moč za zahtevo, da bi bila veljavna govornica o razumljeni stvarí. Če predvidevamo, da tega nimate za retorično nakladanje, da hočete resno slediti miselnemu gibanju teh stavkov, potem asistirate trenutku pradavne, prvobitne filozofije. Mišljenju, ki se pravkar želi začeti, ne gre za nič drugega kot za izhod iz zgolj ponavljanja v korist organiziranega diskurza utemeljevanj, ki naj bi bila poslej bolj ponovljiva in resničnostna kot dvomljive, ponavljajoče se zgodbe, ki so doslej napolnjevale našo zavest. Tisto, kar se imenuje prehod od mita k logosu, je ravno to, kar je sredi med pripovedovanjem zgodb in praznim govoričenjem in kar že tako dolgo traja, da več nihče ne ve, kdo je s tem začel in s kakšno pravico se govori, kar se govori; zdaj pa se naenkrat dogaja nekaj, kar se ponovljivosti starih zgodb postavlja po robu. Ta »dogodek« izsiljuje nov začetek govora, vendar sedaj tako, da nov govor nastopa kot anti-pripoved, kot ne-mit, ravno tako pa tudi kot argumentacija, ki onemogoča doksalna ponavljanja. Pri tem, ko inertno ponavljanje zavrne naučeni govor, nova beseda istočasno zahteva, da je prvotna in da se dotika samih začetkov. Prvotna racionalnost vdira v vsakdanje mitično-repetitivno govorenje kot ontološki sklepní pleš: konec fraz, začetek znanja.

Kot je videti, se znanje do zgodb in fraz véde nekako tako kot slepi potnik, ki na odprtem morju pride na palubo in dokazuje, da je poslej najbolj razumno, če ne bo plovba pod nobenim drugim poveljstvom kot pod njegovim. To je jasno vsem, ki imajo dostop do jasnih dokumentov, znanje pa postane kapitan. Potem ko je imenovano za kapitana, se izkaže, da znanje, če je solidno argumentirano, sámo ne mo-

re vedeti, v katero smer naj bi plovba potekala, saj spada k strukturi poštenega znanja, da je v izjavah o ciljnih zadržano. Cilji so jasni samo v zgodbah, o katerih dvomljivi kvaliteti nas je znanje prepričalo. Toda kaj početi na odprtem morju? Kaj je lažjega kot to, da se znanje s pomočjo napornih pogajanj s starimi zgodbami dogovori za nove zgodbe z racionalizirano usmerjenimi izrazi — seveda z izjavami, ki ostajajo obdane z nekolikaj mitičnim sijem, za cilje ali-ali in za vprašljive smeri. Zato imajo takšne usmerjene izjave malo možnosti, da se bodo nemoteno ponavljale, kajti po vzorcu prvih racionalnih uporov bodo, znova sredi razburkanega oceana, cele subkulture slepih potnikov prilezle na palubo, nad glavo jim bo vihrala črna zastava logičnega anarhizma in prisegale bodo, da racionalizirana zgodba nanje ni napravila nobenega vtisa.

Ta drugi upor divjega logosa je aktualno filozofsko situacijo v Evropi spravil v prav bajno turbulenco. Pri tem ne gre, kot se često domneva, za vdor alogičnih ali iracionalnih gibanj, mnogo bolj gre za drugi izbruh sil, ki so nekoč ustanovile prvi logos. Od Nietzscheja dalje se radikalni logos, ki z miti prelamlja, upira logosu, ki je sam postal ekskluzivni mit. Zato sedanjost nikakor ne doživlja obdobja duhovne stagnacije, kot trdijo stagniranci, marveč doživlja najbolj razburljivo epoho mišljenja od antike naprej.

Vendar, k stvari. Žal to ni mogoče, stvar je že tu in ne pridemo k nji, ne da bi še enkrat ne ponovili, kar je bilo že sumljivo in nestvarno mnogokrat povedano: postmodernizem je postekskluzivizem, *e basta*. Toda, kaj se to pravi? Kdor pravi basta, naj bi bil zmožen povedati, v kateri zgodbi je to zadnja beseda? Kateri začetek bo ta zgodba imela in kako naj jo običajno pripovedujemo? O tem začetku moramo zdaj spregovoriti, ne glede na nevarnost, da nam slepi potnik dokaže, da je ta začetek pravljičica, saj obstaja »drug začetek«, ki se je nam izmaknil, njemu pa ne. Človek ne ve, kaj je bolj nevarno, zgolj ponavljanje fraz ali resno utemeljeno mišljenje. Kljub temu — obdani z nevarnostmi — hočemo zdaj utemeljiti, zakaj je postmodernizem postekskluzivizem.

K samoumevnostim pripovedovanja o novejšem času spada, da eno poglavje posvetimo astronomu Nikolaju Koperniku, ki je ustvaril novo, kopernikansko podobo sveta in unikalno staro, ptolemejsko. Tej samoumevnosti ostaja zvest tudi naš poskus utemeljitve. Kopernik naj bi bil, tako se govori in tako ponavljamo tudi mi, s knjigo o nebesnih revolucijah, ki je izšla v letu njegove smrti, tj. leta 1543, zanetil najpomembnejšo zemeljsko revolucijo, saj je v tem delu, ki sloni na matematičnih izračunih in empiričnih opazovanjih, dokazal, da Zemlja ni postavljena v središče vesolja, kot je verovalo obdobje krščanstva, marveč da je majhen planet, ki potuje skozi prazen vesoljski prostor po geometrijsko-fizikalnih zakonitostih. Do danes se kopernikanski šok še ni polegel in kozmološko decentriranje Zemlje se nadaljuje v povodnji drznih vpogledov v strukturo materije in univerzuma. Vseeno pa lahko trdimo, da poanta kopernikanskega obrata pravzaprav ne tiči na fizikalno-kozmiološkem področju. Gotovo je bilo za znani narcizem človeške vrste žaljivo, da so domovini človeštva odrekli pozicijo v središču vesolja. Toda, tudi če predpostavimo, da je to žalitev mogoče premagati, ostaja po kopernikanskem razsvetljenstvu epistemološki okus, ki so ga začela zaznavati šele kasnejša stoletja. Menim, da so aktualne debate o razsvetljenstvu in porazsvetljenstvu, o moderni in postmodernejši znamenja dejstva, da z vsi resnostjo začnemo poravnati spoznavnoteoretske in kulturne račune kopernikanizma, nadvse negotovo pa je, če logične in zemeljske zmožnosti za to zadoščajo.

Za kaj gre? Kopernikanski šok nam je pokazal, da svetá ne vidimo, kakršen je, marveč da moramo njegovo »resničnost« miselno postaviti nasproti vtisu čutov, da

bi »douweli«, kaj je z njim. Dilema je v tem: ko sonce vzhaja, ne vzhaja Sonce. To, kar vidijo oči in kar si predstavlja razum, poučen o astrofiziki, se med seboj več ne more ujemati. Zemlja se v praznem prostoru vrti sama okrog sebe in naprej. Pri tem nastaja zmoten vtis, da vidimo vzhajati Sonce. Odkar obstaja vesolje, še ni bilo nobenega sončnega vzhoda, temveč je vse le trdovratno obračanje Zemlje, in to odkritje ne bo nič bolj tolažilno, če smo si na osnovi radioastronomskih in drugih meritev prisiljeni predstavljati, da pred neko časovno točko t_x še ni bilo ne Sonca, ne Zemlje, ne oči, ki bi njune konstelacije gledale. Potem bi v nekem kozmičnem še-ne izginili le sončni vzhodi, marveč tudi predpostavke o prividu sončnih vzhodov. Prividni sončni vzhod se zgublja v večkratnem niču, kakor hitro nasproti ptolemejskemu »prividu« postavimo kopernikansko organizirane predstave o »resničnosti«. Radikalneje kot slednja metafizična predstava o »svetu bistev« demantira »privid čutov« moderna fizikalna predstava o svetu teles.

V takšnem vsestranskem izpuhtevanju se znajde sodobno mišljenje. Najprej empirično-analitična rekonstrukcija predstav odtegne čutnim vtisom njihovo oporišče v stanju stvari, nato pa radikalno raziskovanje temeljev po svoji strani oropa znanstvene predstave njihove usidranosti v naivnih paradigmah predstavljanja — končno nastopi stanje, ko teorije ostanejo brez trdnih tal pod seboj in v katerem je prosto padanje mišljenja skozi zamišljeno bivajoče konstantno. Kopernikanizem v spoznavnoteoretskem smislu pomeni desubstancionalizacijo vseh naivnih, ptolemejskih odnosov. Postmodernizem pa filozofsko ne more pomeniti nič drugega kot raziskavo konstant prostega padanja s pomočjo premis moderne nenaivnosti. Mišljenje v postmodernem položaju je tisto, ki se mu posveti, kaj v končni konsekvenci pomeni predstavljati si svet po Koperniku. Postmodernizem je postkopernikanizem.

S to izjavo pa naloga ni izpolnjena, saj ostaja nepojasnjeno, kaj imata oba opraviti s postekskluzivizmom.

Kopernik je bil prvi, ki je začel z novodobno ekskluzivnostjo kozmološko samo-umevnega. Vse, o čemer je bila ptolemejska inertnost prepričana, da je za vedno dano, se zdaj ne razume več samo po sebi, zato moramo vse to razumeti kot prevaro, ki ji je treba pojasniti. Ptolemejski nazor razumemo kot privid, vendar ne kot poljuben, temveč kot trdovraten privid, ki nas obseva z impozantnostjo prevare, ki se ji ni moč upirati. V dejstvu, da se ji ni moč upirati, pa se iskri ironija neizbežne in tako rekoč resnične zmote. Nenavadno v kopernikanskem razsvetljenstvu je prav to: tudi ko vemo, da imamo opraviti z vrtenjem Zemlje, vidimo, če smo le dovolj zgodaj pokonci, tudi po Koperniku sončni vzhod v njegovi arhaični lepoti in vzvišeni doživljajskosti. Tako bi lahko bilo vzhajanje Sonca naravni zaveznik postmoderne estetike in filozofije.¹

Vendar pa staro kozmično zavezništvo med očesom in soncem ničesar ne spremeni; kajti kopernikanizem nezadržno koraka po svoji poti naprej proti zamišljeni destrukciji samoumevnega. V moderni se po vseh območjih širi val kopernikanskega šoka. Ne brez razloga se kantovska filozofija subjektivitete imenuje kopernikanski obrat mišljenja. Z njo se je moč kritičnih predstav preobrnila navznoter in revolucionizirala podedovane ideje o idejah. Po *Kritiki čistega uma* se je morala filozofija odpovedati svojim ptolemejskim utvaram in bila prisiljena začeti gledati skozi očala kopernikanskih refleksij — pa najsi bo to še tako naporno. Naučiti se je morala spregledovati svoje neizogibne samoprevare in stopiti na distanco do podob sveta,

¹ Opozarjam na impresivno knjigo Hermana Timma *Svetovni kvadrat. Religiozna kozmologija*, Gütersloh 1985, ki postulira »kozmoestetsko« razmišljanje o strukturah elementarnega izkustva resničnosti. (op. avt.)

ki takšne prevare predvidevajo. Tako je tudi filozofski modernizem na vojnem pohodu zoper ptolemejske mite z njihovimi naravnimi slepili, goljufivimi analogijami in metaforami, ki razjasnjujejo svet.

V nadaljnjem paralelizmu s kantovsko revolucijo načina mišljenja so moderne globalne psihologije od Mesmerja do Puységureja prek Freuda in Junga do Grofa in Eriksona dokončale kopernikanski obrat glede na ptolemejsko fikcijo avtotransparentne zavesti in pokazale, kako je realiteta nezavednih mentalnih mehanizmov nadrejena samozavesti. Radikalno kopernikanski duh veje tudi iz odkritja innsbruskega endokrinologa Gerharda Crombacha, ki je, kot na kratko poroča *Časopis združenja farmacevtske industrije ZRN*, dokazal, da je ljubezen kemična spojina z oznako feniletilamin. Ta substanca nastaja v limbičnem sistemu možganov, torej v biološki tovarni čustev, in se močneje izloča, ko individuum verjame, da se je »zaljubil«. Feniletilamin spada k v telesu prisotnim drogam, ki znižujejo prag racionalnega mišljenja. S tem je od antike znana »norost« zaljubljenih v smislu modernih znanstvenih predstav zadovoljivo pojasnjena. Morda se bo v prihodnjih stoletjih govorilo o kopernikanskem obratu v erotiki, ki ga je povzročil Crombach.

Do kod se utegne razširiti val kopernikanskega šoka, pa se da zaslutiti šele, ko pride na plan estetski modernizem. Pretrgal je vezi z dogmami ptolemejskih umetnosti, ki so se opirale na posnemanje narave in na tako imenovane naravne harmonije. Estetski modernizem se odpoveduje podmeni, da obstaja narava, s katero se je moč identificirati, ki bi se jo dalo posnemati ali ji slediti. Vé, da je tisočletja stari ptolemejski iluzionizem za seboj potegnil ustrezno umetniško ustvarjanje. Le-to lahko zasluži še tako visoko artistično in historično spoštovanje, ne more pa več bodoče umetnosti zavezovati svojemu primeru. Če je bila ptolemejska prevara prepuščena propadu, pa se odpirajo še neodkriti čudežni svetovi amimetične kopernikanske estetike. Barve, toni, besede, figure si upajo ven, v prazen prostor novega predstavljanja in tam zvenijo s silnostjo Prvikratnega. Tako je, kot bi se zgodovina umetnosti še enkrat začela od začetka, pa ne le še enkrat, marveč z vso resnostjo takšnega začetka, kot da bi poprej umetnosti sploh nikoli ne bilo. Dejansko se ne dogaja nič manj kot začetek, kot vznik nòvosti sredi utečenih razvojev, kot katastrofičen skok onstran kontinuiranih procesov. Kdor čudeža tega začetka ni zaznal, ta ni sodobnik dvajsetega stoletja, ni kopernikanec, ni modernist v kvalitativnem pomenu besede. Estetska moderna je v bistvu radikalno kopernikanstvo. Navdušeno sprejme nase tveganje decentralizacije, opiraje se na pustolovščino transmimetične, »avtonomne« konstrukcije in antiptolemejske sinteze. Ne pretiravamo, če rečemo, da je imela umetnost dvajsetega stoletja glede na tehnično osvobajanje in formalna odkritja več uspeha kot zgodovina stare evropske umetnosti od Altamire do Böcklina in od Orfeja do Čajkovskega. V kopernikansko-konstruktivističnem smislu koraka estetska moderna v prvih vrstah povsod tam, kjer si upa zoper najstarejše institucije uporabiti novo poslušanje in gledanje, ki nastopa z licenco estetskega predstavljanja, osvobojenega »očividnosti« in »naravnega zvoka«. Z njo se začenja pustolovščina druge čutnosti, za katero avtoriteta samoumevnega privida ne obstaja več. Vojna samoumevnostim! se glasi ne le geslo kritične filozofije, marveč tudi geslo modernih umetnosti.

Menim pa, da te skice ni potrebno razširjati. Kdor opazuje v sodobnem smislu, ve, kako je kopernikanizem v tem stoletju ustvaril estetsko zgodovino, pa ne le estetske. Šok decentralizacije se izkaže za vseprežemajoč in vse, kar je bilo o sebi prepričano, da je fokus, pól, evidenca in neodvisno središče, se je potopilo v ocean decentriranega vrtinca. Kot socialno-kulturni modernizem je ta šok prerasel v revolucijo in permanenco. Neizogibno uničuje tradicionalne kulture na planetu, meša vse do-

slej avtohtone oblike, sprošča »produktivne sile«, o katerih kopernikanizem niti sanjal ni; znotraj umetnosti in tehnik je zasnoval takó čudežno kompleksne konstrukcijske potenciale, da se še tako drznega starega kopernikanca poloti vrtoglavica; procese pospešuje na način, ki spominja na fizikalne verižne reakcije in za katerega se zdi, da se približuje eksplozivni točki. Nihče več ne more procesov v celoti nadzorovati, ni pa več mogoče imeti niti pregleda nad realnimi razsežnostmi njihove nepreglednosti. Po kvazi ptolemejski, sokratski nevednosti torej obstaja tudi sodobna, postsokratska nevednost, ki ne vé niti tega več, kaj utegne pomeniti to, da nič ne vé — kopernikanski obrat informirane ignorance.

Da vas ne bi utrujal: Se lahko strinjamo v izjavi, da je kopernikanska izključitev samoumevnosti revolucionizirala in drugega za drugim zvrtila tako »resnični svet« — pa kar že to pomeni — kot tudi svetove, ki obstajajo v glavah? Za ta efekt predlagam oznako, ki je v prvi vrsti militarističnega značaja: mobilizacija.² Kopernikanska revolucija pomeni mobilizacijo sveta in podob o njem vse do točke, na kateri vse postane mogoče. Te točke se ne da poimenovati drugače kot točka popolne vrtoglavice. Vrtoglavico ima moderna predstava o svetu, ko vidi svoje zmožnosti. Potem ko so kopernikanske revolucije izničile pojavne svetove v predstavljanju, si morejo predstavljati tudi realno izničenje predstavljenega.

Vrtoglavica — v pomenu *vertigo* in ne *illusio* — je logična posledica kopernikanske mobilizacije same. Če drži, da resnice o svetu ne najdemo v tem, kar od nje z že iz davnine pasivno naravnano stjo v opažanje vidimo, slišimo in čutimo, marveč da si jo moramo predstavljati onstran čutnih pričevanj in jo »brati« kot nekakšen ontološki tajnopis, potem je bistvo te resnice, da dobimo vrtoglavico, ko nanjo mislimo. Kogar se vrtoglavica ne loti, ni informiran. Kolikor več kdo o kopernikanskih »resnicah« vé, toliko hušja je njegova vrtoglavica — pri tem pravilu skorajda ne bi smelo biti izjem.

Tisti, ki čuti omamo te univerzalne mobilizacije, je prispel v jedro modernega ciklona — na indifferencialno točko med hvalo in grajo fenomenov, prispel je na nulto pozicijo univerzalnih ambivalentnosti. Ko nas tako zgrabi moč vrtoglavice, smo do eksplozivnih odnosov tako solidarnostni kot očitajoči; istočasno nas prežemajo in odbijajo. Biti v toku dogajanja pomeni: skupaj z nevzdržnim se pomikati navzgor in se istočasno zaganjati od nevzdržnega proč, v olajšanje, v zavetrje, v upanje, v rahlo slepoto — gre za stanje, v katerem nenehno napredujemo. Iz zavetrja naše mišljenje zaskrbljeno in lahkomiselno preži na vrtnice, za katerega ni več najmanjšega »kričnega« upanja, da nas bi bil že čisto posrkal vase. Tisti, ki se mu od modernega predstavljanja sveta že res pošteno vrti v glavi, lahko naenkrat opazi, da v kopernikanskem sodobniku še vedno živi večni ptolemejec; zanj svet starih prividov nikoli ni prenehal biti domovina — dom čutil. Slednji ostaja zanj počasnejši red skladnosti med telesom in Zemljo, red razmerij med kretnjami in resničnostjo. Ptolemejec se globlje znotraj zanesljive goljufije starih shem, takšnih, kakršne so nas informirale o stanju sveta pred kopernikansko vzvrtinčenostjo. In če je za prebivalce eksplozivnih sistemov pomembno, da si prihranijo ostanke telesno-estetske orientacije, je zanje čas tudi, da si pridobijo ptolemejsko zavest. Korak, zavestno storjen nazaj iz kopernikanskega vrtinca predstav v staro-novo naravnano stjo v opažanje, imenujem »ptolemejska razorožitev«. Tudi tokrat uporabljam izraz z militarističnega področja, saj

² S tem v zvezi naj spomnim na določene intuicije »neokonzervativne« teorije o sodobnosti, še zlasti na dialog med Heideggrom in Jüngerjem, čigar pobude so daleč od tega, da bi bile izžrpanec. (op. avt.)

gre pri procesu moderne v celoti nedvomno za neke vrste vojno, za oboroževanje, manever, dril, za mobilizacijo z upanjem na »uresničitev« potencialov v zadnjem spopadu. Propagiram pojem razorožitve za alternativno teorijo kulture, potem ko se je izkazalo, da so kopernikanske določitve o kulturi do najtanjših vlaken prepletene s kategorijami oborožitve. Če je v postmodernej teoriji kulture mogoča le še kot kritična teorija mobilizacije, potem moramo biti, ko na novo vrednotimo uspehe kopernikanske moderne, skeptični do oborožitve. S tem dozoreva za estetsko teorijo daljnosežna posledica: njen glavni pojem se ne more več glasiti *kreativnost*, marveč *zaznavanje*. Pri tem mit kreativnosti razpade na senzibilno lupino in na brutalno jedro — to je jedro srda nihilističnega napada, ki vre v vseh mobilizacijskih silah. Šele potem, ko je kreativizem padel, lahko estetska teorija postane tisto, kar v besno delujoči moderni ni smela biti: šola zaznavanja, nauk o razorožitvi, navodilo za splošno komponiranje, ravnanje z umetnostjo, tehnika debrutalizacije tehnike, estetska ekonomija, logika prizanesljivosti, znanost o opuščanju.

Ko kopernikanizem doseže točko totalne vrtoglavosti, ko sprosti neznosno v obliki strateškega, informacijskega, industrijskega in kognitivnega hlapenja sveta, postane kopernikanska resnica manj resnična kot ptolemejska iluzija. Danes si centrifugalne sile na vseh frontah modernizirajoče se mobilizacije prizadevajo izgubiti svojo opozicijo v starih silah težnosti. Svoje največje trijumfe moderna slavi v nesmiselnosti svojih rezultatov. Nemoč državljanov civilizacije spričo omamljenosti zaradi razvoja je dohitela nemoč praljudi pred neusmiljenostjo okolja. V modernih, z informacijami napoljenih glavah so nastopila stanja, spričo katerih je bila stara nevednost kristalno jasna. Ukrepi za varnost narodov so človeštvo preobrazili v vod smrti, v prisilno občestvo morilskih izsiljevanj. Za demokracijo se večkrat zdi, da je le lažno ime, pod katerim se skriva modernizacija nemoči. Avtonomija in obup sta postala sinonima.

V znamenju globalne ambivalentnosti koproduktivnosti prihaja med ptolemejskimi in kopernikanskimi elementi v kulturi do borbe na nov način, in ni prvič, da ima umetnost v teh rečeh prejšnjo moč. Tudi danes so umetniki tisti, ki prej kot mnogi sodobniki začutijo, kaj je potrebno v civilizacijskem gospodinjstvu resnice — ne zato, ker se ukvarjajo s sociološkimi študijami, marveč zato, ker po lastnih vzgibih odčitavajo kriterije estetske sodobnosti. Če nas vse le ne vara, potem čuti umetnikov sporočajo sedaj predvsem ptolemejske impulze, govorijo o starih težnostih, o neolajšanem življenju, o nepredstavljenem, o pesnjenju, o boleznem, o singularnem, o sončnem vzhodu in o zahodu Zemlje, o pozabljenih rečeh.

Tudi v tem lahko iščemo razlog za preobilje vstajenj od mrtvih, ki so kulturnemu obratu zadnjih desetletij dala gesla, kot so: čisto vračanje, renesansa, drugo in neo. To, kar se je zadnje čase zopet vrnilo, bi zmedlo še tako vnetega zagovornika napredka. Petdeseta leta, tragično, mit, gorečnost, telo, nepreglednost, tonalnost, nadržek, patos, sveto, vzvišeno, nogavične podveze, opera, ornament, intriga, Nietzsche, teologija, nežnost, pojem simbola, zvestoba, smisel za mogoče — človek se vprašuje, kje je vse to toliko časa bilo. Večine teh fenomenov se prime vonj modnega, še več, neka na videz konzervativna avra — oboje pa se razkadi, kakor hitro vzpon takšnih motivov razumemo kot korekturno gibanje v za kulturno ekologijo nujni igri kopernikanskih in ptolemejskih mobilizacijskih ter demobilizacijskih impulzov.

Ptolemejstvo globoko korenini v antropoloških ostankih, ki se jih mobilizacije ne dotikajo. Sončni vzhod je resnica oči kljub astrofizikalni predstavi, eros ostaja resnica psihe kljub lacanovstvu in feniletilaminu, določeni morfološki odnosi ostanejo čutilom vpisani kot njihove resnične oblike, pa četudi sta kontra-intuitivno

predstavljanje in anti-mimetično konstruiranje za nas osvojila svetove kopernikanske kalkulacije, umetnosti in čutnosti. Zahteva starega avantgardizma po popolni mobiliziranosti človeškega substrata se je izkazala za krivoversko, magijsko in nasilno; in ne dogaja se vedno zaradi človečnosti, če nečlovečnost umetnosti prekosi nečlovečnost svetá. Kot spoznavamo tudi s pomočjo sodobne umetnosti, obstaja oblika ptolemejske racionalnosti, razum naivnosti, pravica fenomenov do ireduktibilnosti, primarno dostojanstvo, spoštovanja vredna resnost dobesednega, površnega, »tistega, kar je v prvem planu«. Tisti, ki ga ne mučijo skrbi, da se bo vsa stvar vrnila v predkantovski miselni vzorec, sme reči, da je svet spet dosegel svojo pravico glede podob o sebi. Oko ptolemejca ne gleda nikakršne podobe sveta, niti ptolemejske niti kopernikanske; dopušča, da mu svet pokaže svet. Ker je svet nekaj, kar se kaže omejeno, so naši nanj naravnani organi potrjeni in oblikovani. Naša organska vednost o svetu dopušča, da jo informira suvereno odkrivanje in prikrievanje biti, ki je lastna resnicam sveta. Nikoli se to ni dogajalo pogosteje kot v naši dobi, ki si je s pomočjo znanosti izdelala nov medij za predstavljanje sveta. Kajti, četudi nas je spričo mikro in makrokozmoloških rezultatov naravoslovja minilo veselje do poslušanja in gledanja, pa ohranjata gledanje in poslušanje v mezokozmičnem kontekstu isti pomen, kakršnega sta imela od trenutka, ko je prvi človek dvignil glavo, da, odkar so se organi vida in sluha podali v resničnost zvočnih in svetlobnih svetov. Gledano v celoti, postmoderna estetika vpričo mobilizacijske estetike rehabilitira mezokozmično čutnost, kakršna se izpričuje v živem svetu. Ker modernizem nepreklicno dominira, lahko prenese, da ga preverimo s pomočjo druge senzibilizacije in druge refleksije na njegovo delovanje. Estetika mobilizacije se mora zagovarjati pred estetikó prizanesljivosti. Če mobilizacijska decentralizacija počiva, še ni vsaka estetska ali filozofska mimezis decentralizacije nujno progresivna. Mar nekaj, kot je zaostalost zgolj napredujočega, ne vzbuja pozornosti? Mar nas ne strašijo že najnedolžnejše koketnosti, ki si jih privoščí nehumanost prek medijev — v spremstvu nove mehanike, ki se postavlja z brezosebnostjo? Če naj bi še obstajal kakšen bonus tendenčnosti, ki ga lahko jemljemo resno, bi se ta sčasoma pomikal od kopernikansko-modernističnih k ptolemejsko-postmodernim motivom. Ni naključje, da danes umetniki na novo preskušajo odpravljene forme, nekaj, kar je bilo razglašeno za mrtvo, izključeno, mučno — tokrat z obupno zahtevo, da bi bili to več kot poskusi, več kot tehnike, da bi bile to veliko bolj praoblike, definicije »biti«. Privadili se bomo na dejstvo, da nas postmoderna sproti zalaga z novo apodiktčnostjo, četudi smemo upati, da nam bo prizanesla z novimi dokončnostmi.

Tu in tam hermetična pest popusti, kot bi ne hotela hlastniti po brezupni resničnosti. Umetnost znova odkriva možnosti, da govori sama o sebi. Ni več *a priori* čast, da se ne opredeliš. Sam sem, na primer, tu in se trudim okrog določene mere samoposredovanja in ezoterike, čeprav bi bilo s stališča pisateljskih sredstev že zdavnaj mogoče, da bi vas začel obmetavati s papirnimi kroglicami ali da bi vam s pomočjo sintetičnega idioma iz irske angleščine, krimske nemščine in bordelske argentinsščine predvajal dialektiko jezikovne stiske in eksplozije znakov v babilonski civilizaciji, tako da bi vas pri tem zaboleli možgani. In celo če bi se pojavil kot živa knjiga in imel na čelu in prsih tetovirane kot tinta modre razdiralne glave, Upanišade in zamrzovalnike, bi napredna literarna kritika vedela, kaj k temu reči. Nekaj pa mi vseeno sugerira, naj se mogočemu, vse premočemu odpovem, nekaj mi prišepetava, da je najprikladnejši odnos do modernistične tehnike, da opustimo uporabo vseh sredstev, razen če jih ne zahtevajo »stvari same«.

To je tisto. Za diskusijo odločilni besedi sta bili izgovorjeni tako mimogrede, kot bi nikoli ne bili ključna pojma moderne estetske teorije: opustiti in odpovedati se. Že

dolgo je znano, da k razumevanju estetskih stvaritev ne sodi le sposobnost, da pozitivno dopolnimo napetosti njihovih form, marveč še bolj sposobnost, da začutimo, čemu se v delih odpuvedujemo, kaj ta dela opuščajo, kaj si prepovedujejo, katerim zapeljevanjem se izogibajo. Stvaritve, ki nekaj pomenijo, predstavljajo odtise prisilnih opustitev; so sistemi pomembnih praznih prostorov. O teh rečeh se še danes lahko največ naučimo pri Adornu. Njegova umetnostna teorija se po pravici vrti okrog fenomena, ki ne opozarja le terminološko na religijske znanosti in ki ni le v jezikovnem sorodstvu z ritualističnimi in magijskimi reakcijami: to je estetski tabu. Brez moči tabuja — glede na našo témo bi ga lahko označili tudi kot nevrozni veto ali utelešena ekskluzivnost — bi bil modernizem nikoli ne mogel doseči svoje silne prodornosti. Če je na zahodni polobli prišel do veljave, se je to zgodilo tudi zaradi viscerálnih dogovorov, po katerih so se pripadniki estetskih avantgard med seboj prepознаvali kot zarotniki kakšne artistske lože. Tabuji so zgodnjemu modernizmu pomagali, da si je zgradil mero *esprit de corps*, brez katere revolucija ni mogoča ne v političnem ne v simbolnem. Tisto, kar je stare avantgarde kljub vsem razlikam povezovalo, je bilo nekaj kot anti-harmonistični, anti-tradicionalistični, anti-konsonantistični konsenz; namesto slednje — zakaj, beseda spominja na verbalizem — bi lahko uporabili besedo *konsonanca*, kajti to, na kar mislimo, je tabu-skupnost, ki se v svojih najglobljih averzacijah izmika diskusiji. Tabu se mora že od nekdanji, svoji veljavi v prid, utemeljiti v najglobljih plasteh utelešenega smisla, da bi lahko svojo moč razvil, ne da bi pri tem moral po stranski poti refleksije.

Aktualno mehčanje ekskluzivizma se ne ustavi pred tabuji starih avantgard. Antikonsonantistični imperativ, ki ni veljal le za muzikalčno, danes zaradi nasilne logike nekega procesa izgublja togost in nasilnost. Za to ni odgovorna niti industrija kulture, ki nam mehča možgane, niti ameriška bolezen (gre za obliko estetske neimunosti, ki se razširja prek gledanja televizije in *fast aesthetics* in zoper katero je zaščita z uporabo elitističnih prezervativov nezadostna). Če se tabu konsonance razcepi in se potem ta razcep teoretizira, to dokazuje spreminjanje tabuja in diferenciacijo v ekskluzivnem načelu. Zaradi tega pa ni treba verjeti, da vse gre. Ni res, da je estetski laksizem tik pred tem, da se dokoplje oblasti, ali da si je slaboumnost priborila enakopravnost. S tem, da je pluralizem resigniral, si ne moremo razložiti, kako da je izgubil moč ekskluzivizem, saj si tudi s pomočjo diplomatskih odnosov z njim ne moremo pomagati, da bi dosegli novo mnogost. Zdi se mi, da sam tabu izstopa iz arhaičnega stadija, da odlaga svoje popadljivo, primitivno, radikalno ekskluzivistično bistvo in da reči opazuje še enkrat, tokrat hladneje. Lahko bi rekli, da je tabu odrastel, da se je izbistril in postal nespektakularna svoboda izbire in opuščanje brez patosa. Odrasli tabu bi bil tisti, ki bi premagal nasilnost in prerastel infantilne občutke nadrejenosti, ne da bi pri tem pozabil na to, kaj je pomenila stara zlovoljnost, pa tudi na to ne, da je vedno tekal naokrog v duhovniškem oblačilu avantgarde. Magijska ekskluzivnost se je izrabila, religija šoka ne gane nobenega vernika več. Zdaj vemo: svet je bil močnejši od tistih, ki so mu nudili preveč estetskega; mimezis zdaj vdruči umre. Sredstva so sproščena, kopernikanska centrifuga teče, mobilizacijski mehanizmi silijo zadnje substancialnosti, da plešejo, izpuhtevanje sveta je v teku — kaj bi v tem veleviharju počel s svojimi disonancami, šoki, s svojo neizprosnostjo ubogi staro-modernist. Mimetična umetnostna vojna je v vsakem pogledu izgubljena, resničnost ostaja bolj suverena nagnusnost, bolj prevratniško razkrinkavanje, bolj brutalno posnemanje. Spričo tega pa se umetnost opuščanja še enkrat vrti okrog same sebe.

Ta novi način dojemanja bi lahko ilustrirala anekdota o Brechtu. Na vajah za enega njegovih komadov, mislim, da je bilo v Berlinskem ansamblu, naj bi neki igra-

lec s kitaro spremljal song. Brecht je ves osupel slišal, da zvoki kitare zgolj zelo približno sledijo melodiji skladbe. Na dramatikovo vprašanje je igralec odgovoril: »V komadu je treba zaigrati sedem akordov, sam pa znam le tri; vendar, saj končno igram delavca, preprostega možakarja, in bilo bi neverjetno, ko bi znal komade s sedmimi akordi.« Po tem odgovoru naj bi se bil Brecht zamislil, nato pa odgovoril: »Dobro, torej se naučite ostale štiri akorde, potem pa jih izpustite.«

Mar se nekaj takšnega tudi danes ne dogaja, le da v večjih razsežnostih? Mar se ne oblikujejo nova uravnoteženja med naknadno naučenim in potem opuščnim in mar se umetniki z veliko truda ne učijo toliko novega, da lahko potem iz njihovih opustitev spoznamo, pri čem smo? Mar najpomembnejša umetnost ni vedno konkavna? Tisto, kar izpolnjuje njen zven, je določeno z onim, česar umetnost ne izgovarja več.

Nemški lirik Karl Krolow je pred nekaj leti izdal zbirko novih pesmi, v katerih se po dolgoletni abstinenci vrača k rimi. Je pesnik zaradi tega, ker znova uvaja historično nemogoče stilno sredstvo, estetski reakcionar? Mar to utopično ujemanje zloga z zlogom postaja estetska restavracija, ki postavlja na laž disonantni svet? Res je ravno nasprotno in ta avtomatska vprašanja so bliže láži kot njihov predmet. Iz znova najdenih rim Karla Krolowa govori sodobnost razločneje kot iz najbolj neizprosne disonančnosti. Skozi uspelost in nenadnost njegovih lahkotnih verzov se oglašča védenje nasprotnega sveta o svetu, ki mu ni več mogoče igrati njegove lastne melodije. Ena teh pesmi se glasi:

Stornirano

Mož tu, ga vidiš, ki strmí,
že ni več tu —
kreditna vsota mu kopní,
to je pri srcu mu.

Išče ga pod mizami,
pa ne najde, kar je pobiral;
moža nič več ne osveži,
vse je že storniral.

Njegova duša razprostrè
široko svoja krila —
še znani pesnik mu ne umè
kazati poti, ki bi domov vodila.³

Nova lakoničnost s svojimi rimami in prelomi drži v iztegnjeni roki resnico naše-ga trenutka. Ve, česar ne izgovori. V nji minimum postane maksimum. Še nikoli ni bilo treba toliko izpustiti, še nikoli niso tako neizmerni potenciali trepetali v tako preprostih ostankih. Še nikoli se ni uspelost ene drobne vrstice vzbela nad bližnjim zlom v tako velikem loku. Pred tako velikimi prenapetostmi še ni stalo takó krhko bistvo. Čeprav tu nekaj zahaja, ni jasno, ali ne zahaja le sonce po dnevu, ki je bil takšen kot vsak drug dan. Budni duh še enkrat pove, kar ima povedati. Osuplo gledamo, kakšen svet izginja. Zavest se krči pred bližajočimi se izginjanji, pri tem pa ima pred očmi neverjetne lepote.

Prevedel Václav Jarm

³ Karl Krolow, *Jesenski sonet s Heglom, pesnitve, pesmi itd.* (Herbstsonett mit Hegel, Gedichte, Lieder etc.), Frankfurt am Main 1981, stran 25.

Matias Escalera Cordero

Neznani Valle Inclán

Dvajseta leta tega stoletja, ki so mogoče najbolj ustvarjalno obdobje Valle Inclána (prav iz leta 1920 je znana prva verzija *Boemskih luči*), se ujema z obdobjem globokih prenov in sprememb na področju umetniških in estetskih vrednot, veljavnih v stari Evropi do prve svetovne vojne.

Tri značilnosti določajo tovrstno umetniško katarzo: najprej vsesplošno protimeščansko vzdušje, zatem prekinitev s tradicionalnimi ustvarjalnimi vzorci, ta proces se je začel že v zadnjih desetletjih prejšnjega stoletja, in končno zahteva po takojšnji samostojnosti umetniškega izraza.

Sodobniki najpomembnejših del Inclánovega opusa so Proust, Joyce, Pirandello, Majakovski ali Brecht. In to v pravem pomenu besede, saj se razlikuje od ostalih predstavnikov generacije 98 in se ne ustavlja ob misli na večnost¹, temveč bistveno prispeva k iskanju novih oblikovno-idejnih področij umetniškega in dramskega izražanja. S tem je na področju prenove gledališkega jezika postal eden najbolj ustvarjalnih umetnikov tega stoletja.

Takšen je kontekst, v katerega lahko postavimo najizvirnejša stališča njegovega dela, ki so tako oblikovnega kot miselnega značaja: obravnavanje literarnih zvrsti, postopno zgodovinsko osveščanje ali skrajna »španskost«² »esperpentične«² stvarnosti, ki je verjetno pri oblikovanju evropskega gledališkega izraza v naslednjih desetletjih Valle Inclánu onemogočila, da se priključi k skupni dramski dediščini.

Valle Inclán je nasprotoval takratnemu gledališču in kazal svoje razočaranje nad njim, prav gotovo pa je takšen odnos pogojevalo njegovo povzdigovanje novih oblik v razumevanju in predstavljanju gledališkega dogajanja. Zato so ga odrinili na rob vsiljene prevladujoče struje, ki je kraljevala na španskih gledaliških deskah v prvi tretjini dvajsetega stoletja: z ene strani pozna meščanska komedija in z druge nrvstvena komedija ali poetični teater. Za najpomembnejše predstavnike bi lahko imenovali med drugim Benaventeja, Arnichesa, brata Quinteros ali Muñozo Seco.

Če je za vrednotenje stalne neuprizorljivosti njegovega dela, kot tudi »pripovednega«² dramskega koncepta, potrebno upoštevati oblikovno težavnost Inclánovega

¹ Tako kot npr. Miguel de Unamuno. (op. prev.)

² *Esperpento* — v španščini pomeni klovn, pavliha, zasmehovanja vredna oseba, groteskni lik, spaka, tudi nesmisel. Valle Inclán v *Boemskih lučeh* z likom Maxa razloži pomen »esperpenta«: »Klasični junaki, ki jih zremo v konkavnih zrcalih, predstavljajo esperpento«. Tragičnost španskega življenja lahko prikažemo zgolj v sistematično deformirani estetiki.« (op. prev.)

pojmovanja gledališča, ki je globoko ekspresionistično in »filmsko«, pa je prav tako pomemben njegov nelagodni in neupogljivo trdovratni ideološki položaj, iz katerega izhaja.

Dramska vsebina in oblika se približujeta modernemu, originalnemu pojmovanju gledališča, ki se neposredno upira interesom potrošniške birokracije, prevladujoče na tedanjem španskem odru, in mentalnim zaprekam usmerjanega občinstva, navajenega na konvencionalno gledališče, na vrednote, na katere je Valle pikro in pogljiivo opozarjal. To so bili interesi in vrednote meščanstva v času ponovne vzpostavitve monarhije in srednjih slojev, ki so obogateli zaradi birokratske vneme in sorazmerne stabilnosti borbonske dinastije. Občinstvo je bilo navajeno na vsebinsko točno določen gledališki prostor, kjer se pripoveduje vedno ista linearna konvencionalna zgodba v čast in slavo najbolj nazadnjaškim družbeno-političnim vrednotam. Niso si mogli predstavljati gledališča s shematiziranim odrskim prostorom, ki prenaša osredotočenje dramske napetosti na like. Zaradi skrajno dialektičnega odnosa do stvarnosti junaki doživljajo številne spore. Realnost je zamišljena kot razcepljen in neuravnotežen prostor, se pravi, da sploh ni ubran ali urejen tako, kot si je to predstavljalo uradno gledališče, kjer je bil konflikt razumljen kot trenutni odklon od urejenosti.

Torej izhaja ovira, ki je dolgo časa preprečevala komuniciranje med Valle Inclánom in španskim občinstvom, predvsem iz dialektične narave »esperpenta«, tako kot pravi eden od junakov v *Boemskih lučeh*: »Življenje je eno samo nasprotje.«

Gledališče je edina stalnica na celotni Valle Inclánovi ustvarjalni poti. Od leta 1905 naprej je predstavljalo njegovo osrednjo dejavnost, ki se je končala z veličastno zrelostjo v dvanajstih delih, kamor sodijo tudi groteske v maniri »esperpenta« v času od leta 1920 do 1927.

Vendar, če je že potrebno govoriti o obdobjih, bi raje prikazal nedeljivost časa pred in po vojni, kjer bi bila ločnica, bolj kot vojna sama, sosledje dogodkov, ki vodijo k oktobrski revoluciji in se obenem s prevratniškimi nameni iz nje cepijo. Obstaja začetni, modernistični Valle Inclán, ki se spominja in nadgrajuje, in poznejši, ekspresionistični Valle Inclán, ki živi in igra. Dejansko se postopno Inclánovo zgodovinsko osveščanje in razvoj tehnike in teorije »esperpenta« kot groteskne farse v pirandellovskem pomenu besede pojavita vzporedno. Njegove marionete in spake vsebujejo globoke etične in moralne korenine. Lik se spremeni v spako s pomočjo npravne sprijenosti, se pravi, s postopnim izgubljanjem človeške identitete, ki je razumljena kot sposobnost za razmišljanje in moralno-etično samoopredeljevanje.

V »esperpentu« in lutkovni farsu obstajata pri oznaki likov dve sočasni možnosti, obe povsem enako neverjetno dramatični in ganljivi: »skažen junak« (Max Estrella v *Boemskih lučeh*) se končno spremeni v »zgodovinsko lutko« (Čistokrvna kraljica v *Farsi in diplomii*). Na splošno farsa preprečuje resničen preudarek o motivaciji dejanj in o obstoju likov, medtem ko marionete in spake združujejo svojo učinkovitost v razmišljanju o zunanosti kot edini možni dramski stvarnosti. Gledališče »esperpento« nam kljub temu predstavlja situacije in like, ki niso a priori skaženi, in nam tako na zelo tragičen in kritičen način usmerja pozornost k tistim temnim vidikom, ki nosijo največji delež krivde za zgodovinsko propadanje Španije. Ti liki, dovtetni za preoblikovanje in dejavni v sprijenosti, živijo skupaj s tistimi, ki se nam kot lutke predstavljajo najprej kot nepremične stvari. Zato močno vplivajo na prepletanje odnosov med dramskim dogajanjem in stvarnostjo in tako, čeprav le delno, omogočajo o njej kritično osveščanje.

S tega stališča je gledališče z lutkami v Inclánovem delu hkrati vse in nič; v njem je marioneta predvsem miselna referenca, nekakšen avtorjev odnos do dramsko-

poetične in družbeno-zgodovinske stvarnosti, iz katere prva izhaja. Zdi se, kot bi bile v določenih zgodovinskih okoliščinah zgolj lutke zmožne opozarjati na poetičnost omenjenih stvarnosti. Marionete, lutke ali silhuete so veliko več kot samostojna gledališka tehnika, so predvsem rezultat določene zavesti o svetu in umetnosti. Takšno pojmovanje sluti avtor že od samega začetka (kot njegov markiz Bradomín³) in ga kasneje, na koncu svojega umetniškega iskanja, razvije kot povsem dramsko možnost. Podnaslovi fars, prav tako tudi obrobne opazke, so metatekstualna razmišljanja, tolmačenja in pripovedne perspektive samih besedil. Skratka, marionete so pri Valle Inclánu bolj pomenski kot oblikovni pojav, ki nastane iz načina obdelave vsebine in ne iz volje književne zvrsti. Tako bi si lahko npr. v igri senčnega gledališča z naslovom *Zveza* razlagali, kar se je dejansko tudi dogajalo, da nastopajo tako resnični igralci kot tudi lutke in sence. To velja za katerokoli delo v maniri »esperpenta« ali za lutkovno farso. Marionete so, bolj kot rezultat predhodnega ali začetnega snovanja v Inclánovem delu, proces poenostavljanja likov na absurdne spake s pomočjo varljivega in grotesknega videnja stvarnosti, ki jo že vnaprej zaznavajo kot skazano in karikaturno v neuravnovešenostih in odstopanjih. Takšna je Španija pač bila v Inclánovem času.

»Esperpento« se tako spremeni v nekakšen pogled na svet in še posebej na zgodovinsko stvarnost Španije v času obnove monarhije, ki je seštevek in dediščina preteklih Španij. Na novi estetski osnovi se »esperpentska« farsa pridružuje tisti struji, ki jo nekateri kritiki opredeljujejo kot novi realizem, značilen za naše stoletje in različen od starega realizma devetnajstega stoletja. Grotesknost se spremeni v umetniško, protimeščansko alternativo: stvarnost, ki je že sama po sebi pokvečena in karikaturna, je prikazana iz demiurgove razdalje, iz hladne perspektive, iz katere umetnik matematično deformira nakazen svet, kot je to storil Velázquez na sliki *Las Meninas*⁴, kjer so se zato neizogibno pojavile spake.

Obravnavanje literarnih zvrsti

Težavnost določanja razmejenosti med romanom in gledališčem, še posebej pa vprašanje, kakšno strukturo imajo didaskalije in dialog pri razločevanju teh tradicionalno nasprotnih si zvrsti, vse to preseneča vsakogar, ki ima kritičen odnos do Inclánovega dela.

Če izhajamo iz Greenfieldove misli, da je gledališko delo »tako dramska celota kot vizualna izkušnja«, najdemo v Valle Inclánovih opombah celo vrsto vizualnih elementov, ki bi jih lahko imenovali kinematografski: prvi plan v prizorišču ali kalejdoskopski učinki s hitrim postavljanjem prizorov, povezanih v bliskovitem nizu, imajo prav takšno nalogo in učinek v drugih njegovih delih, še posej v romanih iz cikla *Iberski obod* in v najbolj znanem romanu *Tiran Banderas*. Prelivanje med literarnimi zvrstmi nam pojasnjujejo tako imenovani »romani-grozljivke«, kot sta *Papirnat roža* in *Glava Janeza Krstnika*, ki sta bila pozneje vključena v *Upodobitev skoposti, prešuštvojanja in smrti*. Takšen je tudi roman *Dvor čudežev*, v katerem pogosto srečamo zaporedne sekvence, kjer kratek prikaz na začetku preide v dialog z dramsko strukturo, na primer:

³ Glavni junak tetralogije novel *Sonate*. (op. prev.)

⁴ *Dvorjanke* — najbolj znano Velázquezovo platno. (op. prev.)

»Palača Torre-Mellada. Veliko stopnišče. Preddverje. Klanjanje služabnikov. Molčeče sence. Odbijanje ur. Svečniki lijejo snope svetlobe. Kot bežeča miš je markiz preletel skozi zlatorumeno senco dvoran... in se znašel v sobi za toaleta, kamor mu je sledil njegov sobar...«

— Toñete, še zadnja olepšava in obleko gor dava...«

Osma knjiga, XI

Samo preteklik nekoliko poudarja razliko med dramskim besedilom in romanom.

Torej moramo brati obrobne opombe kot del vizualne predstave; tudi »pripovedne opombe« se spremenijo v dragoceno snov za nove in sugestivne pripovedniške možnosti.

Tako zasnovano gledališče, se pravi: na pripovedni in poetični osnovi opazk, da je na prvi pogled vtis neuprizorljivosti. Vendar osrednja težava za Valle Inclána ni določanje meja med romanom in gledališčem:

»Pišem v scenski obliki, skoraj vedno v dialogih in prav nič me ne skrbi, če so ta dela uprizorljiva ali ne... Tako pišem, ker se mi zdi takšna književna oblika najboljša, najbolj jasna in najbolj brezosebna.«

Na koncu koncev gre le za čiščenje realističnih metod devetnajstega stoletja in za iskanje novega realizma na novih osnovah z enim samim ciljem, ta pa je skrajna nepristranskost:

»Ljubim brezosebnost v umetnosti. Želim, da se moji junaki sami predstavijo in da so v vsakem trenutku takšni, kakršni zares tudi so, brez komentarja, brez avtorjeve razlage...«

Kršenje strogo predpisanih pravil upravičuje z obliko pripovedovanja, ki naj bi omogočilo brezosebnost. Vendar, čemu takšna distanca? Ker omogoča jasnejšo zaznavo vseh niti, ki premikajo junake, ti pa so neizogibno preslikave nas samih. Od vseh vlog je Valle Inclánu najljubša vloga lutkarja, demiurga, ki hkrati sočustvuje in se norčuje iz svojih kreatur in ki si, razočaran nad človeškim značajem, želi brezobnega opazovanja njegove bedne tragedije.

»Isabelino kraljestvo je bilo kot partija kart z meči, z meči narednikov in z meči vojskovodij. Sleparske točke s fanti in z asi.«

Dvor čudežev

Inclán v svoji brezsrčni kritiki spreminja junake v spake in lutke:

»Isabelina dvorna družčina
septembrska potegavščina
farsa lutk...«

Želi si, da bi marionete ali spake dosegle takšno distanco kot maske v klasični tragediji ali Brecht z epsko poučnostjo. Zato je njegov jezik, kot bistvena prvina distanciranja in povezovanja, revolucionaren in usmerjen v revolucijo. Prav v tem pa je osnovna težava pri vključevanju Valle Inclána na seznam evropskih dramaturgov, ki so spremenili sodobno gledališče in mu postavili nove temelje. Vzrok za njegovo odsotnost iz programov primerjalne književnosti na številnih evropskih univerzah je v neprevedljivosti večine del. Lahko bi rekli, da je malo evropskih avtorjev tako

močno priklenjenih na svoj jezik, v našem primeru na španščino. Kljub temu podvig ni nemogoč, saj razen težav obljublja mnogo notranjega zadovoljstva. Inclán bi bilo treba prevajati, že zaradi zavesti o pripadnosti neki neizogibno drugačni kulturni senzibilnosti, drugačnemu času, prostoru in jeziku, ki pa po sili prevajalca ne preprečujejo, da ne bi ostal zvest oblikovnemu in vsebinskemu bistvu Inclánovega dela, seveda le, če predvsem v ciljnem jeziku v trenutku prevajanja podobno obravnava zgoraj opisane značilnosti. Konec koncev je njegovo sporočilo skrajno splošno. V njegovem delu obstaja tehnika, ki nam odkriva resnico o nas samih in o stvareh, ki nas obdajajo. Vse to spominja na Quevedov in Graciánov barok, obrnjen v nasprotno smer. Vedno sta se nanašala na utečeno stanje stvari, ki se ga ni smelo spreminjati z reakcionarnim izrazom. Ta pa je temeljil na varljivo-razočarljivi dvojnosti, značilni za špansko sedemnajsto stoletje. Valle Inclán se s pogledom demiurga nanaša na politično, zgodovinsko in eksistencialno zavest, s katero skuša razrešiti topoglav in zadušljiv red borbonske monarhije. Ta red je mogoče kronološko drugačen od našega, toda v bistvu gre za enako pregrado, ki nas duši in obsoja ab aeternum na ljudi spake.

Prevedla Branka Kalenić Ramšak

Matías Escalera Cordero (Madrid, 1956), lektor za španščino na ljubljanski Filozofski fakulteti od leta 1987 do 1990, diplomiral iz španskega jezika s književnostjo na Universidad Autónoma v Madridu. Od leta 1983 je poučeval španščino v Alcalá de Henares na različnih stopnjah. Uveljavljal se je tudi kot novinar, npr. v dnevniku *El País* ali tedniku *Puerta de Madrid*, med bivanjem v Sloveniji je objavil tudi nekaj prispevkov za slovenski tisk. Že od študijskih let dalje so ga pritegovale literarne teme, med drugim še posebej nekaj španskih avtorjev, kot so Arcipeste de Hita, Federico Garcia Lorca in Ramón del Valle Inclán.

ZADNJA IZMENA

Jevgenij Popov

Billy Bonce

Pejsaž in žanr

Spominu Jevgenija Haritonova

... Bolje pa ... bolje pa bi bilo vzeti kakšen primer iz resničnega življenja, se za mesec dni odklopiti, se usesti in načekati kakšno preprosto, iskreno povestico, roman iz življenja preprostih, iskrenih ljudi. Moralnih. Upodobiti kakšnega pravičnika. Kako on, recimo, kar naprej trpi in trpi, v njem pa NEKAJ zori kakor alkohol v domačem žganju. In brez vseh mogočih inverzij, izločevanj z DEBELIM TISKOM, »frazic«, pojasnil, oklepajev, opomb, opazk in drugih brazgotin, ki kazijo čisto obličje pripovedovanja. Brez tega, kako se že imenuje, MODERNIZMA in idejne škode, ki ga neizbežno spremlja. Preprost, trden značaj. Na primer: kmet iz kolhoza. Da bi bilo v korist družbi, vendar da bi bile upodobljene tudi pomanjkljivosti. Se pravi, da bi jih popravili ... Da bi bila, se pravi, morala. In ostrina ... Da bi te vsi goreče vzljubili zaradi poštenosti in ljudskosti. O tem bi tudi, ko bi te prijeli za laket, govorili z drgetajočim glasom: »Nimam vas rad zaradi tega, ker ste nagrajenec, rad vas imam zato, ker izražate poleg tega tudi pričakovanje ljudstva ... In zato, ker se ne sprijaznite z napakami! ... Dovolite, da vas za to poljubim na usta! ...«

In, državljani, s takšno pisarijo si lahko ustvariš ogromen kapital. Lahko kupiš dačo v vaškem okolju za petdeset do šestdeset, da bi bil še bliže ljudstvu, avtomobil, lahko radioficiraš dom z japonskim sistemom Sharp (čudovito zvenita balalajka in harmonika na »stereu«, enkratno!) ... Prirediš lahko banket za določeno število oseb in tam dopustiš takšna in drugačna MNENJA! ... In kdo te ovira? Nihče te ne ovira, vzemi svoje trpljenja bogato življenje, zabodi na slepo v njegovo skrito stran in valjaj, kotali, kolikor bo šlo. Z dovoljenjem oblasti opiši, kako po vojni ni bilo kaj jesti, vendar je vseeno vladal pravi Duh. Opiši, pa boš ustregel TEM in ONIM. Seveda pa ne bodi bedak in pravilno razporedi akcente, sicer boš pogorel in ne boš doživel spoštovanja. In zapomni si, zapiši si za uho — morala, morala in še enkrat morala. Morala je danes najbolj iskano blago. Brez morale danes ne kupijo ničesar od tebe...¹

Če pa se boš šopiril, te bo ljudstvo prenehalo imeti rado, ne bodo te spustili v CDL* in ne bodo ti dali denarja. Nikoli. Kot bedak boš služil v kakšni pisarni, kjer

¹ Jaz, avtor, se odločno ograjujem od tega ogorčeno-utilitarističnega pogleda na sodobni literarni proces. To si je dovolil moj junak, jaz pa mislim popolnoma drugače, jaz PRAVILNO mislim, tovariši! Moj junak pa je zavisten in zakompleksan tip.

* Centralni dom pisateljev (op. prev.)

plačajo sto — sto dvajset na mesec. Vsaj v kakšni. No, recimo, v pisarni za preskrbo prebivalcev s slikami, rožami in pticami. Ali za reklamo. Ali v državni zavarovalnici. Ali pa boš služil kot čuvaj s pol večjo delovno obveznostjo. Kakšna je razlika, nekako se prehraniš. Vendar pa obstaja beseda — svoboda. O, svoboda! O, sladkost bridkosti, veselje mračnosti, upanje obupa! Imeti čisto vest! Nedostopno razkošje. In kako, kako naj preživi vesel, mračen, flegmatičen človek v tem napetem okolju, kjer vsi sovražijo drug drugega, on pa iskreno želi bližnjemu dobro in korist. S polno mero, s polno mero, vendar le po svojih, po svojih zakonih in stališčih, kajti kdor ni z nami, tisti je — avtomatično... In še denarci...

Nikakor ne preživi. In tako on umre, razpade torej. Ker pa nekakšna religija trdi, da smrti ni, ampak so le preobrazbe, potem bi bil tudi za nas greh, da ne bi izkoristili takšne možnosti. Nikakor ne preživi. Na, in on se preobrazi. Bil je in ga ni. Finito. Mimogrede lahko na primer raztrobiš o vampirjih: zgrabili so te za goltanec, posesali kri, vendar se ne boj in mirno umiraj. Potem se boš ovedel in sam koga zgrabil!...

Jaz. Veš, prej sem rad pisal tako — sem rekel, SEM REKEL... Rekel sem, vi pa ali razumete tako ali še kako drugače, meni je vseeno. Meni pa KAKOR da je vseeno. O občutek lastne ultranepričivosti, ki avtomatično prehaja v ultrapravičnost... Nihajoče ekstremistično stanje mladega človeka... Mladega človeka, katerega mladega? Mladega z brado...

On: Kako pa rad pišeš zdaj?

Jaz: Jaz vedno rad pišem tako, kakor se piše.

On: Si začutil svoj prav?

Jaz: Začutil sem Njegov prav. Prav Njega, Edinstvenega. Tega, ki ima vedno prav, kajti On ima vedno prav.

On: Precej temno, precej temno... Precej medlo, motno, dolgočasno, žalostno in modno. Poslušaj, kaj porečeš, glej, jaz sem slišal... slišal sem razne govorce o religioznem prepovedu...

Jaz: Religiozni prepoved v Brezbožni prečni ulici in na Rdečearmejski ulici, prebivališču literarne bratovščine?...

On: Ne, tu pa se s teboj ne strinjam. Celó v »Pravdi« so pisali, da se sedaj veliko mladih da krstiti in da hodijo v cerkev.

Jaz: Jaz pa nisem videl posebnega religioznega prepoveda, ko sem bil nedavno tega na pogrebu dvainosemdesetletne device katoliške veroizpovedi Schwarzkopff Kugenau-Petroške...

On: Ampak tudi ti sam uporabljaš velike začetnice. Njegovo... On...

Jaz: Tudi v cerkev hodim. Vendar, kakšen pomen ima to, ko pa tam, na pogrebu, ruski ljudje niso vedeli, kako zanesti krsto v cerkveno ogrado, da bi opravili pogrebni obred. Zbrali so se, nagrmadili, razvrstili v skupine. Po zabuhlih, posinjelih obrazih se je razlila vznemirjena negotovost...

**Pogreb device Schwarzkopff
Kugenau-Petroške
Preprosta, iskrena zgodba**

Ker nimam sistematične humanistične izobrazbe, sem diskretno načitan, mi je seveda znano, da je Kugenau-Petroška priimek neke dame, junakinje nekega znamenitega, vendar sedaj skoraj popolnoma pozabljenega pisatelja L. Dobičina, »rus-

kega Joycea.² Ta je zaradi okoliščin, ki niso bile od nikogar odvisne, v časih, ki so začeli gosteti, temneti in gristi, izginil neznan kam in iz neznanega razloga ni napisal svojega »Uliksa«, o čemer poroča tudi Kratka literarna enciklopedija.³

Verjemite vendar, da tu ne gre za »modernizem« niti za mojo avtorsko voljo: zatrjujem, da so zaradi čudnega sovpadanja točno tako klicali mojo sosedo, dvainosemdesetletno bitje katoliške veroizpovedi, ki jo je muhavost usode zanesla iz Pribaltika v samo osrčje kontinentalne Rusije, kjer je tretjega septembra letošnjega leta 1981 zaspala v Gospodu. Ker tu ni katoliške cerkve, je bila pogrebna molitev opravljena v pravoslavni cerkvi, pokop pa, z mojo delno prisotnostjo, na Krasni gori.*

No, sprva sem mislil, da je ona mamica, ali kaj, mojih novih sosedov, »vikendašev« — Rusa Koljake in njegove pribaltske žene Velj, ki neovirano uvaja v svoj govor energične elemente ruskega preklinjanja.

To lahko, svetlo bitje pri dvainosemdesetih je tekalo sem ter tja po podmoskovskem dvorišču okrožnega mesta, na katerem so barake, drvarnice, stranišče čez cesto, uta, v kateri se dolgočasi pes Trezor, ter kleni, ki so se razrasli in zastirajo nebo — se trudilo brez oddiha in ljubeznivo klanjalo: »Dober dan, dober dan, sosedi! Kakšno čudovito vreme je danes!...« S čistim srcem, takoj se vidi da brez zahrbtnosti, ponuja lopato, grablje, cinkovo kad na kolesih, vedro, škropilnico, sekuro. Sprejmite uslugo pač kot sosedje, sosedje morajo živeti v miru... In — znova, z neodpravljenim pribaltskim akcentom: »Dober dan, dober dan. Hvala. Prosim. Se vam ne zdi, da bo danes deževalo?«

Tudi mi smo bili z njo prijazni, vendar smo se vedli oprezno in nismo nikoli sprejeli nobene usluge. Hoteli smo se izogniti zaupnim odnosom, pa čeprav s takšnim simpatičnim predstavnikom obdajajočega sociuma, kakršen je bila pokojna Schwarzkopf Kugenau-Petroška. To je bilo razločljivo s trenutno negotovostjo našega položaja. Po eni strani naj bi imeli do te barake, ki po objavljeni izjavi mestnega arhitekta v lokalnem časopisu ne bo podrta vse do leta dva tisoč, vse človeške pravice, po drugi strani pa, kakor da istočasno takih pravic nimamo. No ja, to postaja nekam nejasno, nejasnosti pa se mi ne ljubi razjasniti, ker je ta zadeva zelo osebna, vsakdanježivljenjska, brez družbene resonance. Stvar je v tem, da podmoskovska četrtna barake v okrožnem mestu ne pripada le meni,⁴ ampak tudi moji BIVŠI ženi, od katere sem se pred tremi leti ločil.

² Po definiciji pisatelja A. B.

³ DOBIČIN LEONID IVANOVIČ, 1896, Dvinsk — 1936, Leningrad.

Rusko-sovjetski pisatelj. Objavljati je začel l. 1924. Njegove knjige *Srečanja z Liz* (1927), *Portret* (1931), *Mesto N.* (1935) so skoraj brezsizejski opisi življenja ruskega podeželskega zaktotja. Za ta svojevrstno in nadarjeno napisana dela je do neke mere značilno zgoščevanje barv v upodabljanju neumnosti in meščanske omejenosti provincialnega vsakdanjega življenja po revoluciji, kar je poudarjala sočasna kritika. Leta 1936 si je D. vzel življenje.

Lit, Stepanov N., Rec. zb. *Srečanja z Liz*, *Zvezda*, 1927, št. 1, prav tako njegova recenzija povesti *Mesto N.*, *Litsovremennik*, 1936, št. 2, Reznik O., *Sramotna knjiga*, *Litgazeta*, 1931, 19. februar, št. 10, Berkovskij N., *Misliti zase, govoriti za vse*, »Lit. Leningrad«, 1936, 27. marec, št. 15.

A. J. Marković, KLE. 2. zv. M., 1965.

* Krasnaja gorka — prva nedelja po veliki noči (op. prev.).

⁴ Še enkrat poudarjam, da ne meni osebno, državljanu J. A. Popovu, ampak mojemu JUANAKU, o katerem jaz, avtor, pišem delo z naslovom »Billy Bonce«.

Ona je do sedaj obdržala vse svoje pravice do nekoč moje četrtnine, ker ni želela izgubiti dovoljenja za bivanje v Podmoskovju. Zdaj je odpotovala roditi ne ve se čigavega, vendar ne mojega otroka, domov, k bogatim sorodnikom v sibirsko mesto K., od koder sem tudi jaz nekoč prišel in zamenjal svoje udobno samsko stanovanje v centru mesta za že omenjeno četrtnino barake.⁵ Moja SEDANJA žena pa, ki je končno dosegla ločitev od svojega BIVŠEGA moža, nikakor ni mogla zamenjati njunega prejšnjega dvosobnega družinskega stanovanja v Toplem stanu za dve enosobni v kateremkoli okrožju. Zato se midva, mlada in drug drugega ljubeča zakonca, nikjer nisva počutila »kot doma«: niti v Toplem stanu, kjer godrnja in stoka za steno biv. mož, niti v podmoskovski četrtnini barake, kamor lahko že jutri prihrumi biv. žena, srečna porodnica, ki ni pozabila na dovoljenje za bivanje v Podmoskovju. Na kratko, naše stanovanjsko vprašanje je obstalo pri formulaciji »razrešeno bo v pol leta«.

In še krajše. Rus Koljaka in njegova Baltijka nista bila najina prijatelja, ker sta bila prijatelja moje bivše žene. Jaz pa ju tudi skoraj nisem poznal — naselila sta se namerč za našo steno že po tem, ko sem jesenskega večera leta 1978 naposled zbežal iz okrožnega mesta, o čemer je moj avtor Jevg. Popov napisal pripoved z naslovom »Kako sem se zapustil«, ko sem jesenskega večera leta 1980 izginil v okoliščinah, ki niso bile od nikogar odvisne.⁶ Nista bila najina prijatelja in nikoli ne bosta postala, čeprav sta polna ljubeznivih nasmehov in poltenih predlogov — skupaj piti, iti v gozd po gobe, na sadjarsko-zelenjadarski semenj itd.

No, vprašanje je, zakaj naj bi šel skupaj z njima v gozd ali na semenj, če pijeta ogabni portovec »Kavkaz« in preklinjata? Tudi sam pijem »Kavkaz« in preklinjam, vendar se zavedam otožne relativnosti takšnega kratkočasjenja in zlaganosti vitalnega pogleda na svet. Poleg tega pa so ti ljudje zelo trdovratni. Sovjetski pisatelji so jih včasih opisovali kot predstavnike neokulštva in neomeščanstva. Saj tudi zares vse prigrabijo, ker vse na svetu znajo. Tudi sam bi grabil, pa ne znam, zaradi tega mi je kot sosedu skorajda malce neprijetno. Zato, ker imajo v lopi domače zajce, na vrvici kozo, v kleti kadi z zeljem in cente krompirja, zaporožca, ki so ga kupili za osemsto rubljev od vdove propadlega pijanca in ga lastnoročno popravili, paradižnike, psa Trezorja, na mizi »Kavkaz« in domače žganje, pod njo — s pridnimi rokami nabrane maslenke, luskinarje in črnike iz okoliških gozdov. Vidiš, tako je to!

In ne bom rekel, da jim zavidam. Ne bo držalo, da zavidam. Prej mi je bridko — saj tudi jaz nimam dveh levih rok, in iskreno povedano, nisem tako noro zaseden, da ne bi mogel nabrati v gozdu gob ali pridelati krompirja. Lenoba, motoviljenje, sanje, ošabnost — to je tisto, kar pogublja! Vendar se svečano pripravljam, da bom premagal te napake in se posvetil gospodarstvu, brž ko se bo kaj REŠILO v zvezi s stanovanjskim vprašanjem. Tudi jaz znam in tudi jaz se neprestano ukvarjam z gospodarstvom — s kurami, na primer, s prašičem, kravo, z ananasi... Se razume, v pametnih mejah, ki se jih po mojem držijo tudi oni. Imajo pa še motocikel z vozičkom, moped in dva bicikla. Kolesi mi ves čas trmasto ponujajo, katerokoli hočem. Da bi se popeljal zaradi zdravja ali skočil v trgovino po »Kavkaz«. Jaz pa kar naprej odklanjam in viham nos kot razcapan lord in ne razumem tega, da so najverjetneje prav oni tisti najbolj trdni in preprosti ljudje, o katerih razpravljajo nosilci pričakovanj. Rus Koljaka in njegova žena, modrooka Baltijka, pleskar v tovarni...

... In vseeno, če pošteno povem, je rahlo groba Baltijka, ki se je povsem porusila, nekoč osebno napojila svojega štirinajstletnega sinka s »Kavkazom«. Ko se je pi-

⁵ Na, kam privede strast do umetniške literature. Raje bi sedel doma, kreten!

⁶ Vrnil sem se kot poletje pri junkerju Schmidtu, junaku K. Prutkova.

jani fantek ulegel spat na mojo verando, ga je osebno pošiljala v materina usta in nos, to je iz njenih ust, če se psovke razumejo dobesedno, zvenelo popolnoma alogično. Takšni ljudje so. In spet — poudarjam, da »negativnih«, »ostrih«
detajlov ne poudarjam zato, da bi obsojal ali razkrinkaval, ampak izključno ugotavljal bivanja teh ljudi na zemlji. Se pravi, ravnam tako, kakor tudi mora po mojem mnenju ravnati pistelj. Kajti obsodili bodo državni tožilec, družba, Bog, zaščitili pa branilec, svojci in Bog. Moje delo pa je opisovanje. Čeprav morda tudi to ni moje delo?... Da, to res ni moje delo. To je delo novinarja iz časopisa »Krasivaja molodjož«... Moje delo je tedaj — fiksirati stanje... Česa? Koga?... Tudi to ne drži... Ne vem... Zapletel sem se, zaklepetal, oddaljil, izgubil sem sapo, se utrudil... Ampak nič ne de — trdno se držim in dirjam dalje...

Schwarzkopf Kugenau-Petroška nama je večkrat ponudila cinkovo kad na kolesih, da bi se odpeljala po vodo do najbližjega vodovoda, in vedno je bila z nama prijazna. Prijazno, mehko in spoštljivo sva se kadi vedno odpovedovala in trdila, da nama je »z vedri pripravnejše«
in da sva se »tako že navadila«. Kugenau-Petroška je zmajevala z glavo, žena pa me je nekoč oštela, da se po nepotrebnem spuščam v takšne razlage, in to celo kakor da bi se ji opravičeval. Tudi sam vem, da ima moja žena vedno prav, vendar se ne morem vzdržati »pojasnil«
in zoprnih prežvekovanj. Takšen pač sem. Včasih se mi zdi, da sem vsem naokoli dolžan: Domovini, ki jo imam rad, Ženski z veliko začetnico, ki se ji zdi, da jo premalo cenim, mrki in strogi Literaturi, karajoči in trgajoči se proč, in celo konceptualnežu Dmitriju Aleksandroviču Pirogovu, ki sem mu že dva meseca in pol dolžen sto rubljev, vrniti pa mu jih ne morem in ne morem. In tudi ni pričakovati...⁷

Strašno si želim, da ne bi opisoval trupla Schwarzkopf Kugenau-Petroške — saj sem že brez tega gosto smrel svoja dela z lepim številom mrličev. Naj gre za katerokoli pripoved, v njej je smrt, smrt, mrlič, mrlič. Ljudje pač umirajo in škoda je, da ne bodo nikoli več ničesar rekli, ničesar pojedli, ničesar popili in ne zajokali. Kakšne PREOBRAZBE neki? Sicer pa, ne vem, pripovedujem, KAKO JE VSE BILO, kakor tudi mora na mojem mestu ravnati pravi literarni realist, za kakršnega se imam.

V petek ob treh popoldne sem sedel sam doma in gledal po televiziji oddajo o odločnih dejanjih poljskega sindikata »Solidarnost«
na čelu z brkatim Lechom Walenso. Moja žena je preživljala ta »weekend«
v Moskvi. V načrtu je imela dva važna sestanka. Prvega z bivšim možem, drugega pa s stanovanjskim posrednikom, ki se za določeno plačilo loti razvozlanja kateregakoli stanovanjskega vozla. Še imamo takšne fante od fare in hvala Bogu, da so, kaj bi bilo sicer z nami. Jutri, v soboto, gre žena na dramsko gostovanje nekih tujih modernistov (oni, torej, smejo vse, mi pa nič), jaz pa bom od jutra pokopaval Kugenau-Petroško, a tega za zdaj še ne slutim.

Sedel sem sam doma. Nepričakovano je pozvonila pri vratih pijandura ženskega spola s plavim gobcem, brki, v trpežnem zelenem plašču in krznenih copatah. Stiskala je ustnice, nato je, zroč mimo mene, rekla, da »naša babica leži v krsti«
in »stopite jo pogledat«. Ta plavogobčna pijandura ni kakšna vlačuga, ampak prijateljica moje sosede Velge. Skupaj nekaj barvata v tovarni. V grobi vojaški uniformi se potika po naselju praktično v vseh letnih časih. Ima strašno spačen obraz. No, pa kaj? Pije za svoj denar, takšen obraz pa ji je dal Bog. Kakršen obraz ti je Bog dal, s takšnim tudi živi in ne vtikaj v to nosu!

Izključil sem televizor, poiskal v omari star črn suknjič, ki sem ga imel še od svojega očka in ki ga nikoli ne nosim, in šel. Skoraj sem hitel in bil malce napet: ravno

⁷ Vrnil sem. Hvala, Dmitrij Aleksandrovič.

ta petek se je namenil pripotovati k meni moj stari prijatelj, sedaj, v nasprotju z mano, član Zveze pisateljev ZSSR. Bog mu daj (mojemu prijatelju) zdravja! Nameravala sva popivati in se pomenkovati o literaturi.

Pri sosedih se je najprej izkazalo, da si je Koljaka zaradi pijanosti zlomil nogo, ko je valil za zimo ukradene hlode. Doumel sem, da bom jutri vsekakor moral izpolniti svoj dolg živega do mrtvih, ki je v nasprotju z evangelijem. Na mizi je gorela sveča. Velga je tiho jokala. Krsta je stala na dveh stolih brez naslonjal. Bil sem žalosten. Visoka, polna državljanka, kot se je pozneje izkazalo, Koljakova sestrična, je z velikimi prsti mečkala pokojničin zašiljeni nos, se dotikala ozkih, plavih ustnic (zableščala se je bela progica zob) in zraven govorila: »Zaspala je naša babica. Pa kako smo lepi, kako spokojni.« Za »očesci« je trdila, da se takoj vidi, katerega izmed njiju »imamo paraliziranega in katerega ne« (Schwarzkopf Kugenu-Petroško je zadela kap in je mesec dni ležala s paralizjo). Histeričen, smešen občutek — sestrična se je igrala s pokojničinim obrazom kot rejena mačka z mrtvo mišjo. »Oh, glej, trebušček se je napihnil naši babici,« je govorila. »Ampak kako srčkan obrazek imamo . . . Nič ne de, babica, pokopali te bomo, glej, sosed te je prišel pogledat, tako da ti kar leži, leži . . .«

»Čisto nič ne zaudarja,« se je pobahala Velga, ko si je brisala solze in me iz neznanega razloga ogovorila z »vi«.

»Ste jo peljali zamrznit v mrtvašnico?« sem vprašal.

»Čemu?« je vprašala Velga.

»So naredili obdukcijo?«

»Čemu? Zdravnica je dala poročilo o ugotovljeni smrti. Bila je dolgo bolna, ves mesec, to ni bilo nič nepričakovanega.«

»Če zamrzujejo, postane obraz grd. Ravno zato ima lep obraz,« sem pojasnil in mahoma so mi priplaval v spomin žalostna imena zadnjih let, strašen martirologij ruske literature. »ZSSR, jaz še nočem umreti!« se je na zadnji sedmini razjokal neki znan umetnik.

»Kupili smo ji copate,« se je pobahal plavi gobec. »Rekla je beli robček, pa smo ji kupili tudi robček. Včeraj sem jo umila, dobro umila, vso sem umila z milom, z milom, zelo dobro. Umivala sem jo, umivala, umivala. Z milom. Sedaj imamo vso — vso — vso zelo čisto, babico . . .«

Razpelo. Majhen katoliški molitvenik.

»Še tega ne vem, ali jo lahko kličemo babica,« se je razposajeno zasmejala Velga, »moja tetka je bila namreč deklica in se tudi ni poročila.«

»Koliko pa je bila stara?« sem se začudil, saj sem imel pokojnico vedno za sosedino mater. Hotel sem to reči Velgi, vendar nisem mogel takoj presoditi, ali bi bilo to taktno ali ne.

»Dvainosemdeset let. In nikoli do sedaj ni bila bolna. Nikoli. Nima niti kartoteka v polikliniki, celo zobje je niso boleli.«

»Ni mogoče, jaz pa ji za nič na svetu ne bi dal več kot sedemdeset,« sem se čudil še naprej.

»In glej, kako se je zasukalo. Eno samo gorje jo je težilo pred smrtjo: da umrem, je pravila, na tujem . . . Pripovedovala je, kako je živela kot punčka na pristavi.«

»Kakšna tujina neki,« sem ugovarjal. »Če ste vi, svojci, poleg nje. Umrla vam je na rokah, umili ste jo in pokopali jo boste, kakor je treba. Ne, to nikakor ni tujina. In tako bom rekel — želim ji nebeško kraljestvo in večni pokoj. Preživela je veliko, dolgo življenje. Daj Bog, da bi vsak preživel takšno. In bila je zelo dobra, prijazna: vedno »dober dan« in »dober dan« ali »dober tek«. Kako naj se je ne bi spomnili z dobro besedo, kako bi ji malo ne zavidali — saj umirajo danes vedno mlajši . . . Imel

sem prijatelj, Jevgenija Haritonova. Bil je sijajen pisatelj. Umrli pa je pri štiridesetih letih na Puškinovi ulici zaradi srčne kapí. Objavljene ni imel niti vrstice, pa kako je bil dober in nadarjen, če bi le vedeli.«

»Zelo vas je imela rada,« mi je, očitno izmišljajoč si, segla v besedo Velga. »Vedno — vedno je spraševala in govorila o vas. ‚Ne vem, zakaj,‘ pravi, ‚sosedu nekam dolgo ni videti...‘ Da, in za to vašo... ne vem, kako naj ji sploh rečem.«

Dojel sem, da bo zdaj začela govoriti o moji bivši ženi. Postalo mi je neprijetno. Vendar mi ti ljudje niso bili neprijetni.

»Kje imate pa Koljako, leži tudi doma?« sem vprašal, da bi ustavil njene pretirane prijateljske izlive.

»Z bratom sta se odpeljala na pokopališče kopat grob, sicer jutri, v soboto, ne bi našli grobarjev. Zlomil si je nogo. Valila sta hlode, ki jih je hotel žagati za zimo, pa si je zlomil nogo.«

»Vem. Ampak, kaj vendar misli? Mar bo kopal z zlomljeno nogo?«

»No, on ne bo kopal, samo stal bo. Lahko le hodi in stoji. Kopati pa ne more.«

»Se razume,« sem rekel.

Pomolčali smo.

»No, svetel spomin, kakor se reče, večni pokoj,« sem vzdihnil in prekrizal pokojnico. Odšel sem in se ustavil pri vratih, da bi končal pripoved o smrti Jevgenija Haritonova. O tem, kakšen človek je bil in kaj to pomeni, če ga ni. Vzdihovali so, pomilovali njegovo mladost, samoto in prvič mi je postalo pri njih všeč. Prvikrat niso bili vsiljivi, prvikrat mi niso rinili pod nos »Kavkaza«, prvikrat se mi niso prilizovali. Poprosili so me, da jim jutri zjutraj pomorem. Seveda sem privolil. Kmalu je pripotoval moj prijatelj in kosila sva ob vinu. Bil je malce vznemirjen zaradi intriga, ki so se plete proti njemu v eni izmed moskovskih založb, vendar se je junučil in govoril, da se bo, če bo treba, požvižgal na vse. Bil sem medel, vendar ne ravnodušen.

Ob sedmih zjutraj so bili trezni, čeprav je stalo v kuhinji pivo, ki je bilo vsakomur na voljo. Stranica tovornjaka je bila okrašena s črno-rdečim grobim platnom. Navodila je dajal ohromeli Koljaka. Krsto smo nosili iz hiše — Koljakov brat, neobrit kmet v telovniku, šofer in jaz. Kmet v telovniku je potem na tovornjaku v vetru kar naprej prižigal cigareto, vžigalice pa so mu neprenehoma ugašale in ugašale. Krsto so postavili na iste stole brez naslonjala, mi pa smo sedeli vzdolž stranice tovornjaka, na rumenih klopeh — Koljaka, Velga, poba, sestrična, plavi gobec, brat, neobriti v telovniku in jaz... V kabino k šoferju je sedel še neki starček, oče nekoga, ki so ga ne vem zakaj dokaj dolgo čakali... Ne vem, kdo bi ta starček lahko bil. Morda je bil zaljubljen v Schwarzkopf Kugenau-Petroško...?

Do cerkve smo se pripeljali točno ob osmih, ko je mali zvonar, šolar v baretki, udaril bum, naredil ritmično pavzo in potem znova bum, bum... Da, in spomnil sem se še tega — iz hiše smo nesli krsto, z nogami naprej, se razume. Preden pa smo jo naložili na tovornjak, se je vnel srdit spor. Nekateri so trdili, da, če se vozi z nogami naprej, kakor je po pravilih tudi treba, potem pri prenašanju za cerkveno ogrado pokojnik ni več z nogami naprej. Spor je razrešil šofer, ki je rekel, da je že večkrat vozil in da se običajno vozi z glavo naprej. Sporazumeli smo se, vendar smo se odpeljali v mračnem molku.

Bum bum bum, je udarjal mali zvonar, zlezel iz zvonika in švignil s prehlajenim nosom čez cerkveno dvorišče. Vsi smo ga radovedno gledali. »Verniki vam tudi poba mešajo,« je izpljunil neobriti kmet v telovniku, vendar je Koljakov brat, dolg, mršav, z roparskim pogledom, v prešiti najlonski bundi, zadržal bojovitega ateista za rokav. Babe so molčale. Starec in pošepavajoči Koljaka sta se že dogovarjala v cerkvi in tedaj se je izkazalo, da nihče izmed nas ni poznal vrstnega reda žalnega

sprevoda, tj. krste, venecv in pogrebcev. Ravno ob pravem času je prišla cerkvena starka v črni ruti in odločno prekinila komaj začet nov spor ter dala natančna navodila. Najprej — pokrov (z ožjim koncem naprej), nato — venec, nazadnje — krsta. Normalno, z nogami naprej. In začeli smo nositi.

Bila je zlata jesen. V cerkvi je bilo precej, vendar ne veliko ljudi. Krsta je obmirovala na istih stolih brez naslonjala. Kupil sem svečko za trideset kopejk, jo postavil k vzglavju in »marš ven«, kakor je zaključil eno izmed svojih pripovedi pokojni Jevgenij Haritonov.

Nore barve jesenskega drevja, bradač v črnem, zamaščenem plašču, ki se pelje v cerkev na invalidskem vozičku z velikimi kolesi in obstane pred cerkvenimi vrati, da bi se prekrizal, neubrano petje v tej zakotni cerkvi, nebeška sinjina, truplo dvainosemdesetletne device Schwarzkopf Kugenu-Petroške — zbogom, nikoli več vas ne bom videl, ker je vsak trenutek neponovljiv, in vsak trenutek — to je smrt, smrt, smrt. Zbogom, zbogom, zbogom...!

On: Ni slabo. Čeprav v resnici po koloritu precej mračno. Ni ostro, ampak tako rekoč mrliško, hehehe... In zakaj je vsak trenutek — smrt? Jaz se ne strinjam. Trenutek — to je življenje, življenje, življenje.

Jaz: Eno ne izključuje drugega, kot je dejal znani umetnik Prohvatilov Fjodorov, ko so ga vprašali, zakaj je pijan ob devetih zjutraj.

Prevedla Marina Spanring Poredoš

Portret F. L. Tjurmerezova

Neki obiskovalec iz Moskve je poleti popotoval po širjavah Sibirije. Vse ga je spravljalo v začudenje in obenem v dobro voljo: napredna gradnja, kipeča v nebo, trakovi rek in cest, obrazi ljudi in njihove čeljusti, ki so žvečile cedrovo smolo. Moskovskega obiskovalca je marsikaj ganilo: dekle, ki je sklanjalo glavo na rame ljubčka v zaprašeni vojaški trenirki, fantje, ki so imeli na majicah narisane portrete Paula McCartneya in Rolling Stonesov, svetle oči sibirskih starcev in stark. Človek iz Moskve je poznal življenje.

In tako se je kar sam od sebe znašel na kolhozni tržnici okrožnega sibirskega mesta. Moskovčan je imel rad tržnice, kjer vladata vik in krik, kjer je veselo, kjer Gruzinec meče v zrak lubenico, Uzbek kliče Alaha za pričo, ruski mužik pa mirno stoji v vrsti za pivo.

Popotnik je spraševal za ceno sadja in zelenjave. Opazil je: endivija — tri rublje, petdeset kopejk, kumarice — dva rublja, trideset, čebula — rubelj in pol. Na tržnici pa je opazil tudi portret F. L. Tjurmerezova.

Na zidu tržnice so pod steklom visele fotografije, ki jih je povezovalo v oči bijoče geslo: TI NAM NE DAJO ŽIVETI.

Obiskovalec je postal radoveden in je bil za to bogato poplačan z lastnoočnim zrenjem cele vrste nagnusnih ksihtov — zvečine nabuhlih in kalnih oči. Med njimi pa je močno izstopal F. L. Tjurmerezov.

F. L. Tjurmerezov je močno izstopal med njimi zaradi nenavadno jasnega pogleda in čile drže. Kajti vsi drugi stanovalci fotografske vitrine so bili pogrbljeni kakor vprašaj — stali so in proseče stegovali roke proti fotografskemu objektivu.

F. L. Tjurmerezov pa je zrl v svet nadvse drzno, nosil je čisto kodrasto brado, njegovo mogočno oprsje je bilo oblečeno v mornarsko majico, čeznjo pa je Tjurmerezov nosil suknjič. Ja!

Napis pod F. L. Tjurmerezovom je pojasnjeval njegov položaj:

F. L. TJURMOREZOV, ROJEN 1939, OD JANUARJA 1973 NEZAPOSLJEN, POPIVA, ŽIVI ZAJEDALSKO, PROTIDRUŽBENO ŽIVLJENJE.

Obiskovalec iz Moskve se je globoko zamislil.

Zraven njega sta postavala dva miličarja v sivih srajciah čez hlače. Pomenkovala sta se le med sabo, nadzirala okoliško barantanje in tu pa tam s palcem potipala usnjeni tok, ki jima je štrlel spod srajce.

Moskovski obiskovalec je premagal prirojeno skromnost in se vljudno obrnil k čuvajema reda:

»Tovariša! Če je tale objekt pod vajino pristojnostjo, mi dovolita, da vzamem portret F. L. Tjurmerezova za zmeraj ven.«

Miličarja sta zazijala.

»V najinem, v najinem,« sta po krajšem premisleku z zamudo povedala, ko sta videla pred seboj spodobnega človeka z aktovko. »Zakuga pa vam bo?«

»Prosim, takoj vama bom razložil,« je rekel obiskovalec iz Moskve. »Ne glede na to, da je državljan Tjurmerezov očitno hud negativec, izžareva nekakšno notranjo moč, njegova podoba pa človeka kar nekako prepriča. Opogumlja.«

Miličarja sta oživela.

»Veste kva,« se je strinjal eden izmed njiju — tisti, ki je bil bolj suh in bled. »Za prepričevanje je res mojster. Take ti naklada, da kar strmiš! Ves čas klati o hudiča, pa še vragu povrh. Posebej pa ima na jeziku boga, Jezusa Kristusa. Saj je bičar, ne? Ves čas pa tvezi o religiji. Sem prav povedal, Rjabov?« se je obrnil k drugemu miličarju.

»Mh. Tako je, Griša,« je pokimal modrooki in postarni Rjabov. »Svoj nauk ima. Sicer pa ni bičar, ker...« — miličar je naredil pomenljiv premor — »... ker je jehovec.«

To je povedal Rjabov, potem pa si je snel službeno kapo, si obrisal njeno notranjost z žepnim robcem in ponovil:

»Jehovec je, doma iz Krepovke.«

»Pa kaj, če je iz Krepovke,« se je razburil Griša. »Če je iz Krepovke, je bičar. V Krepovki so sami bičarji.«

»Tam sploh ni bičarjev, ampak jehovci.« Rjabov si je nadel kapo. »Že za carja so jih izgnali. Na pogled so vsi Rusi, vero pa imajo judovsko. Izgnali so jih, pa so carju poslali prošnjo, naj jim da ime. In jim ga je dal — vas Judino. Šele za časa Lenina so jih preimenovali v Krepovko.«

»Dovolite,« se je vmešal popotnik, »ali ni bilo to v čast tistega kmeta Krepova, ki si je dopisoval z Levom Tolstojem? Lev Tolstoj mu je pravil brat. Napisal je tudi neko brošurico, ta Krepov. O lenuharjenju in poljedelstvu. To sem bral v Literaturki...«

»Mmm,« je rekel Rjabov. »Tudi jaz sem iz tistih krajev. Res se imenuje po nekem kmetu. Če je Krepovka, potem je bil kmet res Krepov, a ne?«

»Zakaj pa naj bi se Lev Nikolajevič Tolstoj dopisoval z jehovcem, a?« je zajedljivo vprašal Griša. »A ti nisem rekel — pol vasi so jehovci, pol vasi pa bičarji. Če bi bil jehovec, ne bi govoril o Jezusu. Kajti jehovec ne verje v Jezusa, ampak samo v soboto. V soboto jehovca ne spraviš na delo. To vem.«

»A bičarji pa po tvojem verjejo v Jezusa? Pejd k njemu domov — niti ene ikone nima v hiši.«

»Pa kaj, če nima ikon,« je ugovarjal nasprotnik. »Bičarji res nimajo ikon, v Jezusa pa verjejo. Tudi Tjurmerezov pravi, da je bil Kristus socialist in da vsa svetovna svojat izhaja od Kajna, on je pa abelovec.«

»Daj no! Zdaj bičar, zdaj abelovec. Saj ne veš, kaj čvekaš!« Rjabov se je obrnil stran in odmahnil z roko.

»A nista malo preveč, preveč...?« se je spet vpletel v pomenek Moskovčan in pokazal na vitrino s fotografijami. »Vesta, tukajle namreč piše — živi zajedalsko, popiva?«

»Ne,« sta ostro odvrnila miličarja. »Vse je čista resnica. Nikjer ne dela, loka ko konj, denar pa mu dajejo bedaki.«

»Kaj pa, če slučajno ne dela od januarja leta 1973,« se ni vdal obiskovalec. »Morda se človek še ni znašel v mestu, kot se šika. Kljub vsemu je minilo šele šest mesecev.«

Pa ja,« se je ironično posmehtil miličar Griša. »Lani je delal dva dni. Ko so ga prvokrat pripeljali v naš oddelek, sem ga vprašal: 'Priimek, ime, očetovo ime' — on pa: 'Razin, Stepan Timofejevič.' In je pokazal zobe, ksiht frdamani!»

»On ni ne bičar in ne jehovec,« se je na lepem razkuril miličar Rjabov. »Navaden klošar je — samo zmešanega se dela. A bi bičar ali jehovec požrla toliko vodke? Ta jo da pol litra na zob — mi trije bi jo medtem četrtinko. Sam sem ga videl: državljan je kupil v Gastronomu 0,5 ekstra, on pa jo je mahnil za njim v trgovino. 'Dovolite, da pogledam.' Pograbil je državljanovo steklenico, pregriznil z zobmi grlo in jo celo zlil v umazani gobec. Zlil — pa mu ni bilo nič. Ljudje so popenili.«

Miličar je pljunil.

»Kako... zlil?« je zahropel gost iz Moskve.

»Tako — vzal jo je in zlil,« je razložil Rjabov. »Odprl je golt, jo zlil vanj, izpljunil steklo in šel.«

»Jehovec pa ni,« je rekel Griša. »Morebiti niti bičar ni, vsekakor pa ni jehovec...«

Ni znano, kako bi se končal ta dolgi prepir o verski pripadnosti F. L. Tjurmerezova, če se ne bi nenadoma na tržnici zaslišal hrup.

Miličarja sta se uredila in si nadela surov videz. Med vrstami stojnic se je prebijal visok, nasmihajoč se mužik. Mahal je z rokami in nekaj vpil. Starke so se mu spoštljivo priklanjale. Mužik je pograbil kumaro in si jo potisnil v brado. Ko je prišel do vitrine s fotografijami, se je iz globin njegove brade slišalo samo hrustljanje. In ni bilo treba priti iz Moskve, da bi človek v prišleku spoznal F. L. Tjurmerezova.

F. L. Tjurmerezov je pozorno pogledal svojo podobo.

»A še zmeraj visi?« je strogo vprašal.

»Visi,« sta škrtro rekla miličarja. »A ste se že zaposlili, Falen Lukič?«

»A nisem povedal?« Tjurmerezov je bil kot orel. »Dokler ne dobim dvesto petdeset rubljev na mesec, kar bi ustrezalo mojim umskim sposobnostim, ne bom delal.«

»Naš načelnik jih ima sto petdeset,« nista zdržala miličarja. »Kaj bi pa rad, gosak!«

»Se pravi, da ima možgane za sto petdeset rubljev. Jaz pa rabim samo najnujnejše, da se obdrži življenje v tem telesu.« In Tjurmerezov je pokazal na svoje telo, ki je bilo vredno dvesto petdeset rubljev.

»Te hece prišparajte za koga drugega,« sta ga rezko zavrnila miličarja. »Zadnjič vam dajeva tri dni — potem pripišite sebi.«

»Kaj pa se koj dereta,« je pomirljivo rekel Tjurmerezov. »Na človeka se ne sme vpiti. Jezus ni dovolil nikakršnega vpitja. Eh, če bi bil Jezus še živ — takoj bi imel dvesto petdeset rubljev na mesec. Ne bi se mu jih zdelo škoda. Vi, spoštovani državljani, ki ste še zmeraj med drugim tudi tovariši — dajte mi cigaretko. Dovolite, da si človek prižge in potegne, lepo vas prosim.«

Miličarja sta se prestopila, obiskovalec iz Moskve pa je sklenil, da bo posegel v dogodke.

»Si boste prižgali moje? Amerikanske. Winston. Ste jih že kadili?«

»Lahko tudi amerikanske,« se je strinjal Tjurmerezov. »V luči mednarodnih odnosov lahko tudi amerikanske. Daj mi dve, bratec, če si že tako zlat.«

In je potegnil iz povoščenega zavojčka moskovskega obiskovalca cel šop cigaret. Spravil jih je za ušesa in potisnil v pragozd brade.

»Priimek za imate, priimek!« je v šali dejal obiskovalec iz Moskve, ko je ponudil Tjurmerezovu ogenj iz plinskega vžigalnika. »Saj ste imeli starše, ne? Dali so vam priimek za vola ubit!«

Tedaj pa je F. L. Tjurmerezov pred vsemi navzočimi popolnoma ponorel. Lasje so se mu postavili pokonci, oči zalile s krvjo, celo cigareta mu je štrlela iz ust kakor kozaško kopje.

»Kaj si rekel o mojih starših, ti škric?!« je mogočno dihnil Tjurmerezov in stegnil dlan, da bi zgrabil moskovskega obiskovalca za kravateljce.

»Roke k sebi, Tjurmerezov!« sta zavpila miličarja in se s prsmi postavila v bran Moskovčana.

»Nikar. Saj ni nič,« se je zmedel obiskovalec. »Za njegovo zunanjščino se skriva dobrota. Tovariš Tjurmerezov, prosim vas, ne bodite hudi. Tjavendan sem rekel.«

»Ne blekni mi nič več tjavendan, slišiš,« je zadovoljno povzel Tjurmerezov, z užitkom puhnil dim in za vse večne čase ostal prebivalec Sibirije.

Moskovski obiskovalec pa se je kmalu vrnil v Moskvo. Tam je še dandanes v isti službi — pri založbi na črko M. Šefi so zelo zadovoljni z njim, za praznik je dobil lep povisek. Vendar mu ga je skoraj vsega vzela žena, ker si je zaželela kupiti kučmo iz norke. Na internih projekcijah je videla cel kup filmov in je prišlo do tega. Taka reč pa stane goro denarja. To je tipičen primer negativnega vpliva buržoazne estetike na šibko dušo.

Prevedel Drago Bajt

Jevgenij Popov, r. 1946 v Krasnojarsku, Sibirija. Po izobrazbi geolog, študiral tudi na literarnem inštitutu in visoki filmski šoli v Moskvi. Objavlja od 1971, vendar je doslej izdal v SZ samo dve knjigi: zbirko kratkih zgodb *Čakam na zvesto ljubezen* (1989) in roman *Čudovito življenje* (1990). Leta 1979 so ga izključili iz Zveze pisateljev, ker je sodeloval v almanahu *Metro-pol* (cikel *Hudičev ducat zgodb*). Zaradi tega je vse do leta 1989 objavljajl večinoma v samizdatu (almanah *Katalog* 1982), knjiga najboljših kratkih zgodb pa mu je izšla tudi v ZDA (*Vesela Rusija*, 1981). Piše tudi dramatiko. Popov je izviren satirik, ki ironično, včasih celo groteskno prikazuje sodobni sovjetski vsakdan in karikaturno upodablja napake socialistične družbe. Je nekakšen naslednik Mihaila Zoščenka, stilsko in tematsko pa se vključuje v sodobni tok mlajše (nove) proze v SZ, ki mu pripadajo tudi Petruševska, Pjечuh idr. Daljša novela *Billy Bonce* je izšla leta 1989 v almanahu *Novica*, noveleto *Portrait F. L. Tjurmerezova* pa v zbirki *Čakam na zvesto ljubezen*.

NOVA PROZA: TA ALI »DRUGA«?

Peter Vail, Aleksander Genis

Princip matroške

Kaj je literatura iz obdobja glasnosti?

Na srečo je težko odgovoriti na to vprašanje. Na srečo zato, ker bi se v prejšnjem obdobju odgovor na vprašanje, kaj je sodobna literatura, omejeval na že znano naštevaje imen: Iskander, nekaj predstavnikov vaše proze, Bitov, Makanin. Splošna tendenca in stilna smer se nista izrazili. To še vedno ni mogoče, vendar zaradi drugega vzroka. Če prej ni imelo smisla govoriti o splošnem značaju tiskane literature, pa zdaj to ni mogoče.

Sovjetska literatura prav gotovo nikoli ni bila monolitna, vendar je vseeno dajala vtis nečesa sivega in počasnega. Videti je bilo, da se je vse, kar je bilo zanimivega in izrazitega, preselilo na Zahod in bilo tam objavljeno. Zdaj je postalo jasno, da je bil zastoj le površinski, da se je navidezni monolit z lahkoto in nepreklicno razklal na številne delce. Literatura v Sovjetski zvezi je postala raznolika, kompleksna in protislovna in si tako pridobila pogoje, nujne za normalen kulturni razvoj.

Pri tem ostaja socialna tematika še vedno najbolj popularna tendenca sodobne literature. Celotno kritiki, ki so imeni Belinskega in Černiševskega skoraj enačili s psovskami, povečujejo dela Dudinceva in Ribakova, ki temeljijo na kanonih ruske tradicije razkrinkavanja družbe. Teza Puškina, da je poezija nad moralo, je imela v ruski zavesti vedno prizvok nenavadnega, grotesknega genijevega norčevanja. Kaj takega si je lahko privoščil samo Puškin, pa še ta v obliki obrobni opomb, saj je veljalo, da je napisal svoje ime dejansko na razvalinah samodržstva. Družbeni kritiki so se postavili na čelo sodobne proze in ni videti, da se bo položaj v bližnji prihodnosti spremenil. Literaturi socialnega patosa je zagotovljena dolga popularnost. Res je, da se je ideološki znak spremenil v svoje nasprotje, vendar je umetniški sistem ostal skoraj nedotaknjen. Vendar je estetski pristop k literaturi vedno bil in bo ostal stvar manjšine. Vprašanje je, ali se bo obdržala ta manjšina — ali natančneje, se bodo zanjo našli papir, tiskarska barva in prostor v revijah in založbah? Sicer pa tisti, ki so v Rusiji svoje delo pojmovali samo kot literaturo, nikoli niso imeli večjih zahtev.

Zdaj se tak minimum papirja, barve in prostora obeta smeri, ki jo bomo pogojno imenovali estetska. Morda je res najpomembnejši pojav iz obdobja glasnosti množičen preboj čisto »literarne« literature na površje.

Pojav za zdaj še ni niti organizacijsko (kar je razumljivo, saj je globoko individualističen) niti stilsko oziroma žanrsko opredeljen. Tako sta značilnosti, ki povezujejo različne avtorje in najrazličnejša dela, le neoficialnost ustvarjanja in dejstvo, da v teh delih ni videti prvin razkrinkavanja ali poučevanja. Tak pristop je seveda kriččen, a za zdaj nujen. Zaradi tega vzroka ni mogoče poimenovati tega toka, saj ga v

pravem pomenu besede pravzaprav ni. Uporabimo zato zanj že večkrat rabljeno zvezo »novi val« in se pri tem tolažimo, da res gre za val, ker je takih pisateljev veliko, in da je ta val v resnici nov, saj je šele zdaj prišel na površje sovjetske tiskane literature. Zdaj je tu, z že izoblikovanim skeptičnim odnosom do družbenih idealov in hotenj, ki pa ni zgolj plod spekulativnega razmišljanja, ampak pogosto temelji na čisto konkretni izkušnji, saj so predstavniki tega vala dolgo igrali družbenopasivne vloge čuvajev, nadzornikov v ladijskih pristanih, hišnikov itd. Lahko trdimo, da je skepsa do same možnosti, da bi družbeni ideal obstajal, odločilna poteza »novega vala«.

Prozo te smeri predstavljajo najrazličnejša imena. Ker sovjetske izdaje redko kdaj objavljajo biografske podatke o avtorjih, je težko soditi celo o starostni strukturi in stažu teh pisateljev. Tako lahko prvič dobimo v roke dela tako petindvajsetletnih kot petdesetletnih pisateljev, pa naj so ti napisali svojo prvo novelo ali pa imajo za sabo že nekaj romanov. Oboji veljajo za mlade, saj jih do zdaj še niso objavljali. Zato se je treba omejiti predvsem na neznana imena, ki se pojavljajo v zadnjem času.

Poskušajmo poudariti glavne značilnosti proze »novega vala«. Dogajalni prostor ni bistven. Tako se dogajanje v novelah Pjecuha odvija tako na vasi kot v sibirskih zlatokopih ali velemestu. Tudi socialna pripadnost likov — ti so lahko delavci, kmetje ali intelektualci — ne igra odločilne vloge. Za to prozo je pomembno nekaj drugega — oblikovanje prepričljivega avtorskega lika. Za avtorja je najbolj prepričljiv — on sam. Ni torej več pomembna socialna, marveč umetniška oznaka: glavni lik je pisatelj.

Ker pa pri tem vendarle ne gre za avtobiografsko prozo, ampak za literaturo široke domišljije, se pisatelj lahko pojavlja v najrazličnejših maskah, za katerimi ga lahko z gotovostjo odkrijemo. Avtor tega navadno niti ne skriva, saj postavlja v ospredje prav pisateljski talent osrednjega lika. Taki so: ustvarjalni brezdelneži in filozofi iz skupne kuhinje Pjecuha (*Vstopnica, Nova moskovska filozofija*), zaljubljeni jezikoslovec M. Popova (*Filmi tridesetih let*), navdihnjeni lažnivec A. Bičkova (*Prihodnjič bodite bolj previdni, fantje*), avtor nenaslovljenih pism V. Murzakova (*Pozdravljena, Tonja*), tragična fantastika L. Petruševske (*Naš krog*), preoblikovalec vsakdanjosti L. Kostjukova (*Osveščeni in neosveščeni everisti*).

Vse te karakteristike so v bistvu pisateljske lastnosti. Vsi ti junaki pišejo, pripovedujejo ali kako drugače spreminjajo svet, a ne zato, da bi ga izboljšali, ampak da bi si ga prilagodili. Njihove avtorske, torej individualistične ambicije ostajajo v čisto osebnem območju in se na noben način ne navezujejo na družbo. V tem pogledu je značilna izjava Kostjukova o njegovih everistih (od angleške besede every), to je ljudeh, ki stihijsko in sočasno delujejo na enak način, vendar medsebojno nepovezano in neorganizirano. »Nobena njihova tradicija navadno ni živela dlje kot en dan,« piše avtor in odkrito uživa v načelni efemernosti take množične poezije: na raznih koncih velikega mesta si stotine med seboj neznanih everistov hkrati zanosno zatika za pas časopis ali poljublja svoja dekleta na senca. »Nemogoče si je predstavljati četo everistov, ki strumno koraka, ali vrsto everistov na demonstraciji,« z zadovoljstvom ugotavlja Kostjukov. Dejanje everista je vedno individualno.

Samorasli filozof Paša Božji, junak Pjecuha, je prepričan o obstoju »skrivnostne strune, ki kar naprej izzveneva kljubovalno in trmoglavo melodijo, ki ji ljudje pravi- 'samo da bi ne bilo kot pri drugih ljudeh.' To je mogočna struna, ki v marsičem določa 'pesem' našega življenja... Celo takrat, ko bo pri nas dozorela popolna, obča in — lahko se zgodi — celo neizogibna sreča, bodite prepričani, ne bo miru pred norčki, nepriznanimi in zoprnimi samotarji.« Zdi se, da se junak — ta je v da-

nem odlomku avtor — veseli take disonančne perspektive: »Sreča ni obvezna za nikogar.«

Murzakov v noveli *Pozdravljena, Tonja* pripelje asocijalnost do skrajnosti. Junak leži v norišnici z luknjo v glavi, v katero je mogoče vreči »železni rubelj«, in se ne spominja niti lastnega imena. Njegova odtujenost od družbe je tolikšna, da piše pisma, ne vedoč, kam in komu. »Marsikaj bi te rad vprašal, pa za zdaj še ne vem, kaj.«

Celo iz teh nekaj primerov je jasno, kako liki-pisatelji stremijo (kar je za pisatelje značilno) k aforističnemu pisanju. Željno in na veliko oblikujejo obrazce, a se dejansko izkaže, da so ti na pogled svetovnonazorski obrazci pravzaprav antiformule, katerih funkcija ni v tem, da bi po njih živeli. Vse to je le parodija. Kot je znano, parodija ne potrebuje objekta, saj sama sebi zadostuje. Tako tudi »novi val« sovjetske proze sploh nima objekta ali pa je ta brezmejno širok (kar je eno in isto) — objekt je življenje samo. Temeljno sredstvo realizacije te svetovnonazorske parodije je ironija. »Novi val« je v celoti ironičen. To ni novost. Spomnimo se samo povsem ironične mladinske proze šestdesetih let. Vendar je med obema pojavoma globoka in zelo pomembna razlika.

Ironija šestdesetih let je nastala kot reakcija na lažne parole. Lepe in dobre besede so banalizirali in razvrednotili slabi ljudje. Patos je zato postal neumesten in sramoten. Da se ne bi popolnoma odrekli besedam, so se avtorji zatekli k ironičnemu besednemu izjavljanju, za katerim so se skrivala prava, močna in čista čustva. Liki šestdesetih let — tako literarni kot realni — so prepričevali drug drugega, naj ne leporečijo, ker so menili, da se lepota začenja takrat, ko je treba iti namesto drugega v ogenj, nočno tajgo ali na partijski sestanek. Z drugimi besedami — ironija je postala protest.

Na naslednji stopnji besednega razvrednotenja so se mnogi, v glavnem mladina, sploh odrekli besedam in se obrnili k kulturi rocka — h glasbi. Nazadnje so besedni splet porušili pesniki in pisatelji — avantgardisti, ki so dejansko bili blizu kulturi rocka. Sklicevanje Dudinceva in Ribakova na ideološko besedo deluje kot anahronizem, ki lahko prepriča samo podobne anahroniste (katerih je in jih tudi bo vedno dovolj).

Drugače je nastala ironija, v tem primeru drugotna, refleksivna, ki za seboj ne skriva ničesar, ker je samo ironija, univerzalna ironija, ki postavlja pod vprašaj vse mogoče uredbe, principe in ideale. Ironija je odkrita in celo deklarativna. »S prostim očesom je mogoče videti, da se ne morem, naj se še tako trudim, odtrgati od ironije (kar mi sicer ni v nobeno čast),« se postavlja M. Popov, vendar ni treba preveč verjeti pripombi — opravičilu avtorja, ki ve, kaj dela, se tega zaveda in se ne namerava ustaviti.

Novela *Pjecuha Vstopnica* je do neke mere programska za tega pisatelja in ves val. Njen junak — pokora, klatež in delomrznež — razglaša resnico o neobvezni sreči, še več, o obvezni nesreči, saj brez nesrečnih »mi ne bomo več mi, kot tudi Afroditata z rokami ne bo več Afroditata. Vprašali boste, zakaj? Zato vendar, ker občji blagor ni nič drugega kot sladkorna bolezen, in narodni organizem, če je seveda zdrav, mora obvezno izločiti bridek element, ki ne bo dovolil, da bi narod zbolel in se za prazen nič zvrnil v grob.«

Paša Božji govori še veliko pametnega in resničnega, vendar ne smemo pozabiti, kako se začne novela *Vstopnica*. Prve besede v njej so: »Paša Bič Božji, katerega...« Če vstavimo banalnega »Pašo« v sakralno besedno zvezo »bič božji«, je to skoraj svetoskrunstvo, ki ga Pjecuh mirno sprejema, in tako že takoj na začetku intonira

pripovedovanje. Paša Božji je nasploh pisateljev ideal, vendar ironičen začetek spominja na princip matrhoške, pri katerem rezultat nikoli ni dokončen.

Pred svetoskrunstvom — tokrat gre za poezijo (ki je v Rusiji komajda nekoliko bolj pogumna) — se ne ustavlja M. Popov: »Ladja ljubezni je treščila ob vsakdanjost... nič ni pozabljeno, nihče ni pozabljen.« Ironičen odnos do literature in življenja že na samem začetku demonstrativno uvaja Petruševska v noveli *Naš krog*: »... zelo sem pametna. To, česar ne razumem, sploh ne obstaja.« Dejstvo, da se dejanje naprej tragično razvija, ničesar ne spreminja. Ironična tragika, tragična ironija — to ni igra besed — prva nikakor ne izključuje druge, nasprotno, druga drugo vključujeta. To je primer večplastne ironije, v bistvu ironije po principu matrhoške. Kot eno izmed plasti uvaja »novi val« novo dimenzijo — sočutje.

Ironiji in sočutju se je posmehoval že Hemingway. Vendar je sodobna sovjetska proza ta pojem prenovila, ker je odkrila princip dobrega, ki ne nasprotuje asocialnosti. Dobrota brez kulakov. Sočutje brez tajne in požara. Sočutje kot družbeno pasivna emocija, ki ne predvideva poskusov za realizacijo.

Razdiralna ironija (in ironija je v taki ali drugačni meri razdiralna vedno) in sočutje, ki uravnoveša — to odštevanje in seštevanje je v prozi dalo ničelno stopnjo pisanja. Življenje je tragično zato, ker se konča s smrtjo. Vse se konča v notranjosti, vse ostalo — politični sistem, družbeni odnosi, vsakdanjost — so samo izpeljanke in podrobnosti.

Tak svetovni nazor je osnova za ustvarjanje cele plejade pisateljev, ki so se pojavili v zadnjem času. Prej bi to imenovali abstraktni humanizem. V bistvu pa zveza ironije in sočutja ni niti humanistična niti antihumanistična — je brez znaka. Ničelno pisanje povzroča bralcem določene težave. Pojavlja se efekt grškega templja, katerega stebri so postavljeni tako, da od daleč dajejo vtis gladke površine. V prozi ničte stopnje je izenačeno vse: dobro in zlo, žalost in veselje, smeh in solze, sovraštvo in ljubezen.

Se več, univerzalno-ironični svetovni nazor v literaturi tako kot pri romantikih ne pozna razlike med realnim in fantastičnim. Zato se pisatelji »novega vala« brez omahovanja zatekajo k mistiki, nejasnosti in fantastiki. Pacient iz norišnice, ki je izgubil spomin, jasnovidno zre v prihodnost (*Pozdravljena, Tonja*). V napeto irealnem svetu živijo »everisti« Kostjukova. Junak M. Popova zlahka navezuje stike s filmskimi zvezdami tridesetih let. In samo sončni mrk lahko prekine pretep vaške sodrge v noveli Pjecuha *Centralno-jermolajevska vojna*. Zadnji primer je še posebej značilen. Na eni strani se kozmične sile izgublajo v očitnih malenkostih, na drugi strani pa so preprosti kmetje, ki morajo imeti neizmerno potencialno silo, če so morale poseči vmes kozmične sile.

Istovetnost dogodkov tu ni naključna, saj Pjecuh ne začenja zaman pripovedi z izrazom začudenja nad ljudskovo skrivnostjo, ki je — kot vedno — ironičen, vendar ne docela (princip matrhoške!): »Denimo — človek je iz samega dolgočasia razdejal prepotrebni skedenjček, razložil sosedu, zakaj smo zmagali v domovinski vojni leta 1812, namahal ženo s kuhinjsko cunjjo, in že sedi na svojem hišnem pragu, se potihem smehlja jasnemu dnevu in nenadoma reče: 'Treba si je izmisliti novo religijo, mar ne?'...«

»Novi val« se popolnoma in brezpogojno zanaša samo na detajl, predvsem neživ. Detajl je opora in samo ta je realen in avtentičen. Čehov v *Dami s psičkom* govori o majavih odnosih med Ano Sergejevno in Gurovom: »Ko je prišla v Moskvo, se je nastanila v 'Slovanskem bazaru' in takoj poslala h Gurovu človeka v rdeči čepici.« Napol pozabljena preteklost, nepopolna realnost sedanosti, popolna nejasnost prihodnosti — v vsej tej megli sveti kot luč svetilnika rdeča čepica sluga: pozdrav,

znak, signal. Samo to je jasno, oprijemljivo in nedvoumno in samo to lahko nekako obeta tisto novo in prelepo prihodnost, v katero upajo junaki Čehova. Dokler je čepica rdeča, življenje še ni konec.

Effekt rdeče čepice je prisoten tudi v novi sovjetski prozi. O tem odkrito govori M. Popov: »Ponarejeni značaji . . . zato pa tako pristne, očarljive obleke in suknjiči, kako prostodušni so njihovi kroji, kako ganljive so bile nogavičke in kakšno zaupanje vzbuja vozal kravate.« Tak antropomorfizem oblačil lahko opravičuje samo »zaupanje« v svet neživih stvari: kravata je trajnejša od lastnika. Kategorija »neživega« prevladuje v novelah Tatjane Tolstoj. Velikemu in brezupno kompleksnemu zunanjemu svetu avtorica postavlja nasproti svoje komorno, skoraj lutkovno vesolje — mestece v tobačnici, v katerem življenje teče po načelih navite mehanične igrarke. Stvari Tatjane Tolstoj so nasploh srečnejše od ljudi. Otrple kot muhe v jantarju, v večnosti, kljubujejo uničevalnemu in razočaranju prinašajočemu toku časa. Plošča iz *Reke Okervil*, stara ura iz novele *Na zlatem pragu*, pisma iz *Tete Šure*, vse to kraljestvo mrtvega, ki si ga je avtorica prisvojila, je posejano z metaforami, izmed katerih je vsaka v trden klobčič zvita pravljica po zgledu Andersena: »Putka visi v mreži za šipo, kot bi bila kaznovana . . . Golo drevo se je sklonilo v žalosti.«

Novela T. Tolstoj so izraz prefinjenega eskapizma: to je beg v zaprt svet, ki ga ločijo od banalne vsakdanjosti prelepi metaforični detajli.

»Rdeče čepice« nove generacije prozaistov postavljajo morju družbene tendence ravnodušnost in natančnost, pri tem je njihovo glavno orožje detajl: »'Hindujci' so obmetavali naše predstavništvo z glino in crknjenimi vrabci.« (Bičkov)

In naj se mojster natančnih potez nato izkaže za samoznanca, ki se ni pripeljal iz tujine kot izvedenec, temveč samo kot hišnik. To ni važno! Nobenega dvoma ni, da je pisatelj, saj ustvarja z zanosom in prepričljivo. Kot nalašč tudi njegov poklic hišnika ničemur ne nasprotuje, saj je vendar pisatelj »novega vala«.

To je tistega vala, ki ceni samo ustvarjalce, ki pozorno in skeptično gledajo na svet okrog sebe ter z ironičnim nasmehom oblikujejo odlašajoče detajle.

New York

Prevedla Blaga Juvan

FRONT-LINE

Tomaž Šalamun

Otrok in jelen

Založba Wieser, Celovec-Salzburg 1990

Dosedanjih petindvajset, če sem dobro štel, Šalamunovih pesniških zbirk (upoštevaje le slovenske izdaje) utegne ob znani izjavi Dušana Pirjevca, da pesniški teksti niso več privilegirano mesto poezije, delovati več kot izzivalno. Samo v osemdesetih letih, ko je v tukajšnji publicistiki začela odmevati Barthova krilatica o *izčrpanosti literature* in ko so v zvezi s krizo modernizma med drugim oživele tudi debate o t. i. koncu poezije (ki imajo seveda precej daljšo zgodovino), je Šalamun objavil kar osem knjig pesmi. Takšna malodane nepregledna pesniška produkcija je že sama po sebi nekaj blasfemičnega, na glavo postavlja ustaljeno in več ali manj mitologizirano prepričanje o »zakovitosti« pisanja poezije, npr. o pesnikih, ki »umirajo mladi«, iz njihove zapuščine pa kljub drugačnim predsmrtnim željam sorodniki in prijatelji sestavijo prvo in zadnjo, a toliko bolj pomembno knjigo, veliki tekst.

Šalamun je glede na svoj bibliografski opus gotovo eden najbolj zgovornih slovenskih poetov vseh časov, ob tem pa je paradoksalno predvsem to, da je za povprečno literarno zavest še zmeraj predvsem avtor ene knjige — svojega prvenca. Nemalo zaslug za to ima nedvomno instanca literarne zgodovine, ki po svoji notranji logiki na prvo mesto postavlja vselej tisto, kar je v nekem času — vsaj kar se literature tiče — najbolj radikalno, prelomno, inovativno in kar v sistemu neke nacionalne književnosti deluje najbolj »subverzivno«, s tem pa tudi produktivno za naprej. Potemtakem je razumljivo, da je Šalamunovo ime še danes za marsikoga predvsem sinonim za začetke avantgardno modernistične poezije na Slovenskem, to dejstvo prikriva kasnejše metamorfoze, ki jih je doživelo njegovo pesništvo, a hkrati tudi onemogoča neobremenjeno branje Šalamunove najnovejše poezije, torej poezije, ki nastaja četrto stoletja po izidu njegovega razvpitega prvenca *Poker*. *Poker* ni napovedal — pa tudi udejanil — samo preloma s starejšo slovensko poezijo, ki je bila zavezana še intimističnemu sentimentu in humanistični ideologiji, ampak je v svojem času pomenil tudi brezobziren napad na temeljne vrednote staroslovencev, kot so Narod, Jezik in Domovina, pisane kajpada z veliko začetnico. Vendar vprašanje o Šalamunovem pesništvu, kot se zastavlja z današnje perspektive, ne more biti več vprašanje o subverzivnosti njegovega pisateljskega projekta, pač pa gre za vprašanje o Tomažu Šalamunu kot klasiku slovenskega modernizma, ne nazadnje tudi o tem, na kakšen način danes odigrati partijo *pokra* in katere adute izigrati.

Tolikokrat citirana in antologijska Šalamunova pesem iz njegovega prvenca, ki se začneja z znamenitima verzoma: Utrudil sem se podobe svojega plemena / in se izselil. in se sklenc z besedami Moj svet bo svet ostrih robov. / Krut in večn., bi v začetku devetdesetih let le stežka obveljala za programatsko besedilo, pod katerega

bi se bil pripravljn podpisati večji del mlajšega literarnega občestva. Pa ne samo zaradi avtopoetične mrzlice, ampak predvsem zaradi načelne odpovedi vsakršnemu radikalizmu, negaciji literarne tradicije, »ostrim robovom« itd. Velja opozoriti, da je do tovrstnega »mehčanja« brezkompromisne pesniške drže sčasoma prihajalo že znotraj samega Šalamunovega pesniškega opusa, vendar na tem mestu žal ni prostora za natančnejšo analizo teh razvojnih sprememb, ki pa bi — resnici na ljubo — zaradi malodane epskih razsežnosti njegovega opusa tako za pisca kot za bralca utegnili biti precej utrujajoča. Kot sem že dejal, je branje Šalamunove današnje poezije obremenjeno z njegovo več kot pomembno vlogo v herojskih časih modernizma, ki je ni moč kar tako postaviti v oklepaj. Ali povedano z drugimi besedami: vprašanje o Šalamunovi poeziji je hkrati tudi vprašanje o slovenskem pesniškem modernizmu, ki doživlja v našem času posebno usodo, povezano predvsem s tistim, čemur pravimo »težave s poezijo«. Morda je eden razlogov za nelagodje literarnih kritikov in interpretov ob srečevanju z novejšim Šalamunovim pisanjem ravno nerazčiščen odnos do modernistične pesniške teorije in prakse, poleg tega odprtost in ekstenzivnost njegovega opusa pravzaprav onemogočata fiksiranje interpretativnih mrež, modelov in postopkov, kar je nedvomno prva med obsesijami kritiškega uma.

Šalamunovo pesništvo potemtakem predstavlja problem, to seveda še ne pomeni, da je problematično tudi sámo. Pač pa se ob siloviti ekspanzivnosti njegove pisave verjetno marsikateremu bralcu zastavlja niz vprašanj, na katera vsaj na prvi pogled ni razvidnega in enosmiselnega odgovora. Predvsem, kaj pravzaprav sploh vodi in usmerja Šalamunov *opus magnum*, kako je ob takšni pesniški hiperprodukciji sploh moč ostati »nepokvarjen« in vztrajati na neposrednosti in »spontanosti« lirskega zapisa, kako ostati začuden in pisati ravno iz začudenosti; kako je starogrška beseda *to thaumazein* tudi po več kot četrstoletni pesniški praksi še vedno lahko temelj Šalamunove poezije in nasploh konstitutivna za njegov pesniški univerzum, sicer kreacijo — od vsega začetka naprej in z redkimi izjemami — prvoosebnega lirskega Jaza? *Modus vivendi* Šalamunovega pesniškega Jaza, kakršnega srečamo tudi v zbirki *Otrok in jelen*, ni pogojen s kakšnim od metafizičnih atributov, ne participira v resnici takšne ali drugačne transcendence, pač pa le v resnici neposredno dane realitete in trenutka, v katerem živi. Od tod nezaključnost in odprtost te poezije, ki s svojo neizčrpno slo vedno znova preseneča. Ker ne pozna pesniškega programa, kakršen je bil značilen za klasično pesništvo, niti ne želi biti »čutno svetenje ideje«, kar bi zahtevalo teleološko strukturiranost, je Šalamunova poezija obsojena na spiralo kroženje in na *večno vračanje enakega*. Ni utemeljena v razliki med človeško eskistenco in njej sovražnim svetom, ki je značilna npr. za Zajčevo ali Strniševo poezijo in ki omogoča, da poezija postaja »medij« višje »resnice«, pesnik pa njen varuh in svečenik, ampak v ukinjanju meje med »empirično« in »pesniško« dejanskostjo. To ima za posledico poetsko produkcijo, umeščeno znotraj realitete in njenega jezika. Vsaj na načelni ravni tako odpadejo tradicionalni dualizmi, hkrati pa postane bistveno drugačen status pesništva in tudi pesnika, ki ne more biti več metafizični heroj.

V katerokoli duhovno ali geografsko pokrajino pesniški Jaz odpotuje, vedno sreča le samega sebe; hkrati uživa in trpi v iskanju izgubljenega časa in v sestavljanju mozaika lastnega obraza, ki pa ga nikoli ne more povsem dokončati. Temu ustrezen je jezik — tudi v *Otroku in jelenu* srečamo še zmeraj tipično šalamunovsko mešanico vsakdanjega in vzvišenega; prepletajo se hlastni asociativni nizi, čutne senzacije, nezaključene podobe, meditativni drobci, ironično-satirični podtoni, fizika in metafizika, aristokratska melanholija in plebejski vitalizem, pulziranje bolečine in užitka, erosa in seksusa. Vsa ta kaotična zmes, ki iz verza za verz izžareva neusahljivo in po-

lagoma že kar strah vzbujajočo pesniško energijo, skupaj s prepuščanjem nezadržnemu toku jezika onemogoča, da bi Šalamunovo poetiko zvedli na en sam imenovalec. Pesniški Jaz kroži okrog samega sebe ali pa se brez distance prepušča senzacijam, ki se mu ponujajo, toda nikoli se ne more zares ustaliti. Tudi ko se prepušti estetski kontemplaciji, ga nezadržni tok jezika že naslednji trenutek odnese v neznane pokrajine: / čas ga izplava, ranjenega. / Ali na drugem mestu: / Ura sem in pesek v njej. /

V zvezi s to po svojem bistvu narcisistično pozicijo, z osredotočenjem Jaza samega nase, je tudi specifičen odnos med pesniško in avtobiografsko realiteto, obe skupaj se povezujeta v izrazito in večplastno strukturo, ki se imenuje poezija Tomaža Šalamuna. Vendar pa sizifovski napor fiksirati lastni Jaz, ga izrisati in popisati vse strani lastne biografije zaradi neizprosne sile časa nikoli ne more uspeti povsem. Zato je Šalamunovo pesnjenje hkrati tudi bitka s časom, poskus zaustavitve urinih kazalcev: / Rad umrem za tvojo bitko s časom, moja duša. / S poimenovanjem sveta, ki se zgodi z vsako pesmijo, se čas za trenutek zaustavi. Ko je pesem zapisana, ura spet neizprosno steče. To pa je tudi priložnost za kakšno novo pesniško zbirko.

Matevž Kos

Spomenka Hribar

Edvard Kocbek in križarsko gibanje

Založba Obzorja, Maribor 1990

Spomenka Hribar v razpravi *Edvard Kocbek in križarsko gibanje* podrobneje analizira nekatera vprašanja, ki jih je pod skupnim tematskim naslovom *Dolomitska izjava* obravnavala že v nekaterih številkah *Nove revije*. Gre za vračanje zgodovinskega spomina v dvajseta leta tega stoletja, v čas in dogajanje, ki je bilo v obdobju preteklega totalitarnega režima namerno pozabljeno in zato tudi potisnjeno na rob znanstvenega preučevanja. Knjiga problematizira Kocbekov značilni svetovnonazorski habitus, ki ga ne izžareva samo njegovo pesništvo, ampak predvsem mišljenje. Avtorica namenja največ pozornosti Kocbekovim zgodnejšim esejem, objavljenim v revijah *Križ na gori* in *Križ*, v katerih se ukvarja večidel z načelno ideološko problematiko, pa tudi s posamičnimi takrat aktualnimi socialno-političnimi vprašanji. Ob drugih avtorjih (A. in F. Vodnik, B. Vodušek, T. Debeljak) Kocbek ni ustvaril zgolj karakteristične podobe slovenskega križarskega gibanja, pač pa je po splošnem konsenzu odigral tudi eno najpomembnejših vlog v specifični logosferi med obema vojnama. Poglavitni prispevek pričujoče razprave, ki se je avtorica loteva s strukturalno-temporalne perspektive, je v tem, da konsekventno razgalja Kocbekovo idejno osrediščenost v krščanski tradiciji in katoliški praksi ter obenem njegovo nenehno spogledovanje z marksistično teoretsko mislijo.

Kot ugotavlja Spomenka Hribar, je Kocbek svoj nauk upravičeno poimenoval »biocentrična metafizika«. V spisku z istim naslovom ga je definiral takole: »Biocentrična metafizika je nazor, ki ima v biosu, pojavu organskega življenja, središče in izhodišče za enotno in zaokroženo pojmovanje sveta.« Ob tem pa dodal: »Ta visoka vrednota nujno zmaguje nad mehanskim svetovnim nazorom.« (*Križ*, 1. I. 1928, str. 106—108) Pojem *bios*, ki označuje obstoj organskega življenja, pomeni Kocbeku približno toliko kot organsko ali organsko v širšem smislu; to pa sta le drugi imeni za harmoničnost ali harmonijo, torej je za skladnost, razlaga Hribarjeva in hkrati poudarja, da je Kocbek s sintagmo »biocentrična metafizika« na eni strani izrazil svoje poznavanje in spoštovanje evropske filozofske tradicije, na drugi strani pa nakazal pot, ki naj bi jo slovenstvo prehodilo, da bi si izoblikovalo novo *condition humaine*. Kocbekove besede o mehanskem svetovnem nazoru lahko po drugi strani razumemo kot kritiko racionalističnega ali historično materialističnega naziranja, katerega temeljnih postulatov Kocbek ni mogel v celoti sprejeti, saj naj bi zagovorniki tega pogleda na svet, kot navaja Hribarjeva, s svojim prepričanjem in predvsem politično prakso ogrožali idealistična prizadevanja križarjev. Obenem pa naj bi v vsaj dozdevno obstoječi svetovni red vnašali disharmonijo ali zlo v najširšem pomenu besede, kakor so se o tem izrazili člani »katoliške akcije«.

Avtorica v nadaljevanju svoje razprave vzame pod drobnogled tudi pojem »slovenska katharsis«. Ta sintagma ne zadeva samo idejnega osišča križarskega gibanja, ki je nedvomno naša avtohtona različica teologije osvoboditve, čeprav se v marsičem navezuje na sočasna mladinska gibanja v Evropi, ampak tudi jedro Kocbekove misli. »Slovenska katharsis« je namreč Kocbek doživljal na dva načina, meni Hribarjeva: na refleksivni ravni se mu je zastavljala kot popolnoma ontičen problem, edino upesniti jo je zmožel v skladu z novo epohalno resnico, kot novo konstelacijo človeka in svetega. »Slovenska katharsis«, kolikor se uresničuje zunaj Kocbekove poezije, tako Spomenki Hribar pomeni sinonim za prizadevanje križarjev, da bi ponovno vzpostavili ravnotežje v do takrat dihotomno razumljenem človeku, razklatnem na dušo in telo, hkrati pa utemeljili nov odnos človeka do Boga in ne nazadnje tudi harmonično razmerje med posameznikom in občestvom (družbo). Na ta način pride do sklepa, da se takšna ideologija »prerojenega« krščanstva, kakršno so ustvarili križarji, v svojem stremljenju k »novemu človeku« približuje Nietzschejevemu poveljevanju nadčloveka in se zato umešča v območje evropskega nihilizma. Kocbek jo je v primerjavi z drugimi avtorji formuliral v najbolj radikalni podobi, in sicer tako, da je sinkretično spojil krščansko tradicijo z nastavki marksistične misli, čeprav ju je obenem kritiziral iz njune znotrajistovetnostne razlike, ko je zavračal tako ekskluzivizem kot kakršnokoli demagogijo.

Treba pa je poudariti, da križarski ideologi »novega človeka« ne postavljajo na božji prestol, kot to velja za Nietzschejevega nadčloveka, marveč mu namenjajo samo novo vlogo posrednika med Bogom in svetom. Ta človek, kakor ugotavlja tudi Spomenka Hribar, naj ne bi posebej volje do moči, pač pa naj bi (zavoljo lastne minljivosti) v razmerju do Boga ohranjal svojo majhnost. Tako postane jasno, da novi »človek«, za kakršnega so se zavzemali slovenski križarji, nikakor ne bi mogel nadomestiti mrtvega Boga. To pa je tudi razlog, da se je križarska misel v bistvenem oddaljila od nietzschejanstva, saj je iz povedanega razvidno, da so se njeni ideologi odločili ostati v območju religije oziroma krščanske metafizike. Nietzschejevih misli o mrtvem Bogu in koncu evropske metafizike tako niso mogli razumeti v njihovi konsekventni izpeljavi; namesto tega so jih interpretirali v skladu s francosko eksistencialistično, ali natančneje, personalistično mislijo (*le personnalisme chrétien*) in krščansko-antropološkimi dognanji ruskih filozofov. Izjavo o mrtvem Bogu so tako s sklicevanjem na omenjene filozofske smeri preformulirali v trditev, da je Bog le odsoten in skrit (Simone Weil). Krizno situacijo (in to ne samo tisto, v kateri se je nahajal slovenski narod) so v skladu s svojimi načeli priznali le toliko, kolikor so bili pripravljeni sprejeti spoznanje drugače mislečih, da je Bog razodetja izgubil svojo moč, vera pa svoj integrativni družbeni položaj. Sicer pa z gledovanje križarjev pri že obstoječi ter sočasno nastajajoči evropski filozofiji in ideologiji pomeni problemski sklop, ki presega horizont knjige, o kateri govorimo, in jo bo avtorica morda raziskala ob drugi priložnosti. Le kar zadeva najbolj pomenljivo oziroma ključno tezo te knjige, lahko samo ponovimo avtoričine besede o tem, da je »novi človek«, za kakršnega si prizadeva križarsko gibanje, vendarle različica evropskega subjekta: ni Subjekt z veliko začetnico, temveč subjekt z malo, kolikor kljub moderni subjektivistični težnji k novemu ostaja majhen pred Bogom.

Razprava Spomenke Hribar je torej temeljnega pomena za razumevanje »notranje blokade«, ki so jo od križarjev podedovali krščanski socialisti in ki je prišla do izraza med slovensko državljansko vojno. Obenem pa prinaša tudi vnovično utemeljitev njenega lastnega prizadevanja za spravo med Slovenci, ki smo ji bili priče šele v lanskem poletju.

Mateja Komel

Antologija slovenske poezije

Nova revija 1990/100

Najnovejša *Antologija slovenske poezije* v izboru sodobnih slovenskih pesnikov se obrača na bralce mimo posameznih branj in ustvarja zapleteno mrežo interpretativnega kroga: kroga, na katerem ne smejo manjkati presečišča sinhronično/dia-hroničnega obzorja ali definiranje tistih formacij, ki bodo na najvišji ravni izrekale podobe telesa sodobnega slovenskega pesništva. Pretirano bi bilo, če bi enostavno verjeli, da sestavljajo antologijo posamezni izbori slovenskih pesnikov, ki resda govorijo o njihovi afiniteti ali njihovi diagonali slovenskega pesništva. Seveda vsak izbor legitimira tistega, ki izbira, vendar sprejem takšne vloge sugerira odgovornost, ki presega zgolj naš izbor. Rekel bi: sodelujoči v izboru so s tem, da so promovirali posamezne tipe govora, določili tudi njihovo naravo, definirali svoj trenutek, opisali telo/bitje slovenske literature, na najvišji stopnji pa imenovali duha slovenske poezije ter svoj in njen svetovni nazor. Tako eno kot drugo je zedinjeno z zvečine edinstvenimi parametri, nato potem Drugi, ta transcendentalni označevalec, prekriva celotni izbor. Proces je dvojen: zaustavljeni lebdeči nukleus je izšel iz uveljavljenega svetovnega nazora, vendar ga je hkrati slovenska poezija tudi proizvedla. Naša telesna prisotnost je tudi sama označena s telesom, h kateremu pristopamo.

Ob antologiji je objavljen še komentar izborov. V njem so avtorji razložili izbiro in hkrati definirali ali esejizirali svojo izkušnjo poezije. Ni odveč primerjati posamezne izjave s celotno podobo antologije, ker komentarji v neki meri potrjujejo lastno izbiro, praviloma pa skrivajo ali zamolčijo glas slovenskega pesništva, ki zveni čez vso antologijo.

1. izjava: izbor pesnikov je koncentriran refleks mene samega, mojega osebnega okusa: govornik ima seveda pravico verjeti v avtonomnost svojega lastnega branja, tako bo zavestno izbiral »netipične«, »neslovenske«, »marginalne« avtorje. Vendar sklepne pripombe k njegovemu izboru potrjujejo predprepričanje, potrebo, da bi se poezija funkcionalizirala, ker poudarijo, da delujeta dva velika zgodovinska procesa: proces vse večje svobode in avtonomnosti slovenske poezije in proces vse večje svobode in avtonomnosti slovenskega naroda. Torej namen ni bil s pomočjo poezije potrditi lastno stališče, dekonstruirati zgradbo poezije kot podobo lastnega naroda, marveč tudi z njeno robnostjo podpreti središče. Središče, ki je bilo zelo jasno označeno in na ta način reprezentativno v antologiji, tako da je na primer Prešeren, mnogokrat izbran, pesnik kot zastopnik kolektiva.

2. izjava: razglasitev telesnega kriterija za najbolj pomembnega. Tudi ta kriterij še kako pridobi pri pomembnosti, ker se sklicuje na bralca, ki priznava popolno trajnost sveta umetnosti, ima ga svet lastne stvarnosti. Vendar je to glede na izbor svet, ki je spravljen v sebi, intimen, svet, ki ne stopa v dialog z drugimi svetovi, z drugimi

besedili. Ne nagiba se k pretiranemu razlaganju, ne priznava decentriranega subjekta. Govornik se zaveda svoje notranje zoperstavljenosti in si v komentarjih pomaga z drugimi diskurzi: s filmom, glasbo, mitologemi medijev. Ti drug drugega ne vzemirjajo, morda soobstajajo. Ta izbor ni naključen in ima še kako resne implikacije: je premišljen udeleženec v postmodernej mitologiji, ki je zasnovana na izgubi časovne meje prej/poslej. Avtor izbora poudarja, da se po vrnitvi iz Amerike, po prepotovanih kilometrih, potovanjih po kanjonih, indijanskih rezervatih njegov izbor dejansko ni dramatično spremenil. Seveda, saj se tudi ni mogel, to je pozicija subjekta, ki več ne postavlja nasproti heterogenih oblik, le-te soobstajajo, niso igra vrnitve, nostalgije, spomina, primerjanja, soobstajanje brez priklicevanja ali zavračanja postaja metoda, način, kako doseči resnico. In prav ta izbor postaja transcendentni označevalec, tisti Drugi, ki prekriva izbor slovenske poezije: ne odreka se potovanju, vase vpleta druge izkušnje, objekt njegove ljubezni pa ne dovoljuje resnih izstopov, polemike ali dialoga zunaj samega sebe. Ohranja svojo notranjo uravnoteženost, potrjuje jo kot ravnotežje slovenskega pesništva. V dialog vstopa z zamolčevanjem. V njem ni Prešerna, Zupančiča, Jenka ali Gregorčiča, pa tudi ne Šalamuna. Dobimo vtis, da slovenska poezija znotraj sebe niti ni polemična ali izključujoča, to ne pomeni, da se ne pojavljajo disonantni glasovi, na primer dosledni izbor Francija Zagoričnika: primeri iz slovenske daktilografske, vizualne poezije.

3. *izjava*: izbor kot vzpostavljanje zgodovinsko razvojne linije slovenske poezije, to je gesta, s katero je poezija potrjena kot del nerazrahljanega odnosa pesnik — kolektiv, kjer je pesništvo avtorefleksija in zastopnik kolektiva. Pesnik takšno linijo pesništva (Prešeren, Jenko, Murn, Vodnik, Vodušek, Balantič, Kovič, Grafenauer in Šalamun) — ne slučajno — označuje kot »beleženja toka zavesti«, to bi pravzaprav bil resnični diagram te slovenske antologije. Vstop v nezavedno, ki naj bi bil potrjen z na slepo izbranimi verzi pesnikov, je nedvoumno izpričan s Prešernovo pesmijo *O Vrba! srečna, draga vas domača*. Takšen izbor Jožeta Snoja korespondira z izborom Kajetana Koviča in ta izbora sta temeljni določili, oporišči te zbirke, mesti, ki ju drugi izbori na svojevrsten način potrjujejo, ne da bi se mogli odreči magnetnemu polju nacionalne poezije, poezije kot garanta nacionalne identitete, kar je zanimivo, kadar ima kolektiv to v svoji zavesti, pa vprašljivo, kadar se pesniki zavestno in vnaprej določajo kot zavest kolektiva.

Antologija ponuja še cel niz drugih razmerij, ki s pogledom nazaj osvetljujejo podobo sedanosti in bodočnosti slovenskega pesništva. Dobro bi bilo primerjati opuse pesnikov, ki izbirajo, z opusi pesnikov, ki so jih izbrali. Ta izbor ni nikoli usklajen, neredko je izbira skriti prostor pesnikove želje. Ne more ali ne piše tistega, kar rad bere. Bolj pripravnemu analitiku slovenskega pesništva bi bilo zanimivo prikazati razmerja ne samo do tradicije, marveč tudi medgeneracijske in znotrajgeneracijske odnose, posamezni izbori in komentarji govorijo o statusu posameznih poetik, vendar tudi o statusu protagonistov slovenskega pesništva. So takšni, ki so pred mlajšimi priznali opešanost, in so mlajši, ki se določajo za razsodnike ali korifeje. Očitno je, da v *Antologiji* soobstajajo zelo različni glasovi, po drugi strani se zdi, da ni opusov, ki bi se izključevali. Izbor pesniških toposov je tisti, ki ne dekonstruira, marveč potrjuje in je statusno zaznamovan, tak je selektiven izbor, opravljen v poeziji Kocbeka in Kosovela. Če govori ta izbor o starem sporu tradicije in individualnega talenta, se mi zdi, da je tukaj individualni talent oziroma individualni izbor, individualno branje potrdilo tradicijo v njeni nesporni obliki.

Mimogrede: ko sem bral *Antologijo slovenske poezije* (v izboru slovenskih pesnikov), sem razmišljal, da bi bilo vsekakor zanimivo brati takšno antologijo hrvaškega pesništva.

Miroslav Mičanović, prevedla Lela B. Njatin

Začasno bivališče

Portreti mlade književne generacije
80-ih let

Aleph, Ljubljana 1990

Glede na to, da se proces osemdesetih vsaj v duhovnem smislu te besede še nikakor ni končal — če se je že v fizičnem smislu —, je težko sprejemati kakršnekoli že dokončne sodbe. Kljub vsemu drži vsaj to, da je pogled na osemdeseta oziroma na literaturo osemdesetih s stališča devetdesetih, v katera smo komajda, pa vendarle zakoračili, vsaj bolj toleranten in konsistenten. In le tak pogled zagotavlja kolikor toliko legitimne sklepe.

Kako pravzaprav sploh definirati literaturo osemdesetih in kdo sploh predstavlja ali koga sploh uvrstiti med literarna osemdeseta? Na prvi pogled sicer zelo preprosto vprašanje, toda . . . Ali literarno generacijo osemdesetih predstavljajo res samo avtorji, ki so se v preteklem desetletju tako pojavili kot tudi uveljavili, ali sodijo mednje tudi vsi tisti, ki so v osemdesetih le opozorili nase, afirmirali se pa še niso, ali sestavljajo generacijo literature osemdesetih let tudi avtorji, ki so se pojavili že v sedemdesetih ali morda celo prej, toda identifikacijskih oznak takrat niso našli, temveč so se tako ali drugače identificirali z generacijo oziroma generacijami, ki so prišle za njimi? Odgovorov na tako zastavljena vprašanja je več, vsak odgovor na tako vprašanje nujno aplicira novo vprašanje ter tako v nedogled. Zaradi tega in morda samo zaradi tega se mi zdi bolj smiselno govoriti o mladi slovenski literaturi, o mladih slovenskih literatih in literatkah, ki so osemdeseta izkoristili (izkoristiti še ne pomeni tudi izrabiti, da se takoj razumemo!) za svoj ustvarjalni preboj. In takih literatov je več, to ne pomeni, da se jih ne da zvesti pod skupni imenovalec. Gre za literarno generacijo, ki ima poleg vseh razlik, individualnih specifičnosti, vendarle tudi nekaj skupnega: rojstne letnice pripadnikov in pripadnic tega generacijskega okvira se sučejo okrog leta 1960, skupna jim je generacijska zavest, to se morda še najbolj zrcali v uredniški politiki revije, ki jo držite v rokah (navsezadnje gre za generacijo, ki se je dobesedno identificirala s to revijo), generacija je razmeroma hitro dosegla »formalno-pravno neodvisnost« in institucionaliziranost (že omenjena revija Literatura, gibanje Književna mladina Slovenije, ustanovitev založbe Aleph ter Sklada Vladimirja Bartola) . . . Eden zadnjih velikih projektov te generacije je vsekakor pričujoča knjiga: *Začasno bivališče* ali *Portreti mlade književne generacije osemdesetih let*; knjižni projekt, ki ga je uredila in materializirala Lela B. Njatin.

Knjiga intervjujev (mimogrede, intervjujev niso delali novinarji oziroma vsaj ne profesionalni novinarji, temveč ljudje, ki se prav tako ukvarjajo z literaturo in so neke vrste sestavni in spremljevalni del te mlade literarne generacije: Nela Malečkar, Matej Bogataj, Tomaž Toporišič, Lucija Zajc, Marijan Pušavec, Miha Zadnikar, Tea Stoka, Ingrid Bakše ter dva portretiranca: Lela B. Njatin in Esad Babačić) nosi zelo pomenljiv naslov, in sicer *Začasno bivališče*, kar je generaciji ustvarjalcev ravno

to. Torej, začasno bivališče; generacija je le zunanji okvir, pod katerim so se prebijali in svoj prostor na slovenski literarni sceni iskali njeni pripadniki. Generacija jim je rabila kot fizično in duhovno kritje, jim ponujala možnosti za dozorevanje in zorenje, ponujala jim je energijo skupnega, pa čeprav je vsak njen posameznik črpal iz posameznega. Nudila jim je le začasno bivališče, ki pa so ga več ali manj zapustili že vsi in se, metaforično rečeno, že za stalno naselili. Toda energijske črpalke so še vedno priključene na enoten izvir, ki ni pojenjal niti po desetih letih. Torej, po toliko letih, kolikor je generacija prisotna.

In kako se je vse skupaj začelo? Leta 1982 je izšel *Pesniški almanah mladih* (D. Jensterle, V. Dolenc, Š. Remic, I. Likar, I. Zorko-Novak, A. Rozman, J. Potokar, A. Žerjal, B. Mozetič, B. Hanuš in A. Debeljak), samo leto dni zatem še zbornik, ki je predstavil mlajše prozaiste (A. Blatnik, F. Frančič, M. Potokar, A. Rozman, V. Stavber). To kaže na takratno očitno nezaupanje literarnih urednikov založb do nove generacije — knjižne izdaje so že stvar postalmanahovskega (postzbornikovskega) obdobja. In čeprav je najmanj polovica avtorjev, ki so se pojavili bodisi v zborniku bodisi v almanahu, že zdavnaj »literarno umolknila« ali se preselila v druge umetnostne panoge ali v najslabšem primeru umolknila sploh, pa sta oba almanaha (zbornika) vendarle neke vrste dokumenta nekega določenega obdobja in neke določene generacije v tem obdobju. Pravzaprav so bili to začetni koraki velikega pohoda najmlajše generacije slovenskih literarnih ustvarjalcev. Kasneje je izšel še en zbornik: *Rošlin in Verjanko*, ki je napovedal še mlajše književnike (B. Njatin, I. Bratož, A. Blatnik . . .), vzporedno so pri ŠKUC-u ves čas izdajali, največkrat pesniške, biltene (E. Babačić, B. Bitenc . . .). Torej gre za generacijo, ki se je zbirala in sestavljala vse preteklo desetletje, končo pa se le »uredila« in zbrala konec osemdesetih v uredništvu in okrog revije *Literatura* kot jedra omenjene generacije.

Knjižni projekt *Začasno bivališče* je zbirka intervjujev s pripadniki te generacijske skupine oziroma s tistimi, ki so se v desetletni selekciji obdržali na literarni sceni. In kot prvi se predstavlja najstarejši (knjiga je urejena po kronološkem zaporedju, tj. po rojstnih letnicah posameznih avtorjev, to kaže na njeno antologijsko zasnovano) izmed predstavnikov, Jure Potokar, sledijo mu Vlado Žabot, Franjo Frančič, Igor Zabel, Brane Mozetič, Andrej Morovič, Rade Krstić, Igor Bratož, Aleš Debeljak, Miha Mazzini, Maja Vidmar, Alojz Ihan, Jani Virk, Brane Bitenc, Lela B. Njatin, Andrej Blatnik ter najmlajši Esad Babačić. Pravzaprav precej zajeten izbor, a to še ne pomeni, da gre res za reprezentativen izbor. Namreč iz knjige so hote-nehote izpadli Maja Haderlap, Aldo Žerjal, Feri Lainšček, Milan Vincetič, Štefan Remic in najbrž še kdo. To lahko urednici knjige mirne duše očitamo. Toda po drugi strani gre vendarle samo za izrez iz obdobja začetnega ustvarjanja, za fotografijo skupinskih učnih let, maturantov na maturantskem izletu, posnetih s fotografskim aparatom, ki fotografira čas, ki pa je statičen, zgolj trenuten. In to je precej pomembno in dobro vedeti, še preden vzamete knjigo v roke. Zaradi tega bo morebiten bralec lahko razočaran, še posebej, če bo v knjigi iskal kakršnokoli že literarno vrednost. Knjiga res ni zanimiva s te plati. Bolj zanimiva je z obče zgodovinske (najbrž je tale termin preveč pretenciozen) plati, je poskus osvetlitve posameznih literarnih ustvarjalcev — portretirancev z neke druge strani, s tiste strani, ki je bralcem njihovih knjig ponavadi zakrita; s tiste strani, ki jo vidi zgolj fotografski aparat ali spraševallec, ki ima privilegiran položaj v back-stageu.

Vsak avtor je predstavljen s specifično metodo (nekateri so bili izprašani ustno, nekateri pisno), to je bolj kot stvar avtorja stvar samega spraševalca. Nekateri se spuščajo v globine lastnega ustvarjanja, v srž svojih poetik, v bivanjske in eksisten-

cialne razsežnosti ter skušnje, zopet drugi so predstavljeni zgolj z avtobiografskega stališča. Sicer pa — portret takšen ali drugačen, gre za trajen izdelek. In ravno to je cilj tega projekta. Fotografirati celo generacijo, še preden se bo »razbila«, še preden bo podvržena novi in strožji selekciji. In prej omenjeno stalno bivališče je le novo začasno bivališče. In tisti, ki novega začasnega bivališča ne bodo našli, bodo prepuščeni samim sebi in kot taki precej bolj ranljivi. Kljub vsemu upam, da bo vsem predstavljenim ter še nepredstavljenim portretirancem pogodbe začasnega bivališča vendarle uspelo podaljšati.

Tadej Čater

ROBNI ZAPISI

Christoph Ransmayr: Poslednji svet, Z Ovidovim repertoarjem, prevedel Štefan Vevar, Mladinska knjiga, Ljubljana 1990. Christoph Ransmayr, avstrijski pisatelj mlajše generacije, je ob koncu osemdesetih let svojo literarno bibliografijo, ki je do takrat štela tri knjižne naslove (*V grozi ledu in teme, Žareča pogibel in V slepem kotu*), dopolnil s postmodernističnim romanom *Poslednji svet (Der letzte Welt, 1988)*. Zdaj, ko je to delo že nekaj časa uvrščeno na sezname svetovnih uspešnic, ga lahko preberemo tudi v lepo poslovenjeni izdaji. Gre za (psevdo)zgodovinsko vračanje v čas rimske antike, za spomin na češčene avtorja ljubezenskih elegij (*Amores*), žalostink (*Tristia*), pisem (*Epistulae ex Ponto*) in ne nazadnje mitoloških *Preobrazb (Metamorphoses)*, iz Rima pregnanega pesnika Nasa Publija Ovida. Z njegovo usodo in življenjem na obrobju rimskega imperija, v Tomih ob Črnem morju, nas seznanja protagonist romana Kota (Maksim Mesalin), pesnik, govornik in pesnikov resnični prijatelj, ki pa se v »poslednjem svetu« najde samo še kot »državni ubežnik« in neuspešni iskalec slovitih *Metamorfoz*. Vendar Ransmayrjev roman ni zgolj pripoved o iskanju izgubljene knjige, zaradi česar bi utegnil kar preveč spominjati na Ecovo *Ime rože*, marveč na novodoben način obnavlja pesniški princip metamorfoz oziroma preobrazb. Realni zgodovinski svet v njem skoraj nevidno prehaja v življenje železnega mesta Tomov, katerega prebivalci samo še s svojimi imeni spominjajo na znane zgodovinske osebe in predvsem junake grško-rimske mitologije. Njihove življenjske zgodbe so sanjsko-fantastične reminiscence na bogove, ki se v sodobnem svetu nemoči pojavljajo v podobah pustnih mask, pod katerimi navadni smrtniki iščejo svojo drugačno identiteto. Gre za zabrisana spominjanja na pomembne učenjake in kralje, ki se morajo zdaj zadovoljiti s stranskimi vlogami emigrantov, za podobe največjih grških mitoloških junakov, ki pa so le še naslovne osebe filmske trilogije, na veliki teden prikazovane prebivalcem Tomov predvsem zato, da bi kinooperater opazoval izraze na njihovih obrazih. Tudi Nasove zgodbe ne živijo več svojega pravega življenja, saj molčijo kot »vsebine« čudežnih preprog. Tistega, ki je preživel vseuničujoči potop, kot pravi ena izmed junakinj romana, doleti najhujša izmed vseh kazni, osamljenost. In o njej, o osamljenosti kljub slavi, govori Ransmayr, ko pretehtava resničnost stavka iz Ovidovih *Metamorfoz*: »... ime mi bo neuničljivo... in če je le kaj resnice v slutnjah pesnikov, bom vsa stoletja živel v slavi.« (Mateja Komel)

Denis Poniž: Mlada slovenska poezija sedemdesetih in osemdesetih let, Mohorjeva založba, Celovec 1990. Ponižovo knjigo bo treba obvezno primakniti na polico, s katere sta doslej že skoraj desetletje boljšali Kosova in Hribarjeva antologija. Avtor uvodoma govori o problematičnosti oznake »mlada« poezija: v svoj izbor je uvrstil avtorje, rojene po letu 1950, torej izraziti generaciji, ki sta se v javnosti pojavili v osmem in devetem desetletju stoletja, ne pozabi premeriti tudi poezije nekaterih pomembnih samohodcev, poleg njih omenja še avtorska imena, ki so kdaj pred leti morebiti še kaj pomenila, danes pa se zdijo nekako fantomska. Pa ni s tem nič narobe: iz Poniževih opozorilnih besed je razvidno, da kakršnakoli veljavna in dokončna sodba o barvi pesniških denarjev pravzaprav niti ni mogoča, zato je (v Sloveniji, kjer zna biti poezija nadvse za-resna zadeva) mogoče le avtorski, a vendar zgovorni *who is who*. (Igor Bratož)

Michel Foucault: Vednost — Oblast — Subjekt, Krt, Ljubljana 1991. Večina Foucaultovih spisov — pa ne samo njegovih, seveda — še potrpežljivo čaka na slovenski prevod. Po *Nadzorovanju in kaznovanju* smo z 58. zvezkom knjižne zbirke Krt priča drugi Foucaultovi knjigi, prevedeni v slovenščino. *Vednost — oblast — subjekt* (naslov opozarja na tri bistvene momente Foucaultove misli) ne prinaša kakšnega »velikih« Foucaultovih tekstov, pač pa »le« izbor njegovih predavanj in intervjujev. Če so za preučevalce lepih književnosti s svojimi številnimi literarnimi ekskurzi morda še najbolj zanimive Foucaultove *Besede in reči*, pa Krtova knjižica ponuja prerez skozi nekaj temeljnih problemskih polj, konstitutivnih za Foucaultovo misel nasploh. Gre še zlasti za problem »oblasti«, ki pa se ga F. ne loteva na klasično levičarski način. Ugotavlja namreč, da razdelava represivnih in ideoloških aparatov države še zdaleč ni dovolj, saj vodi le v negativno koncepcijo oblasti. »Razlog, da se oblast tako dobro drži, da je sprejeta, je preprosto dejstvo, da ne pritiska na nas samo kot sila, ki pravi ne, temveč da preči telesa, proizvaja stvari, da vzbuja ugodje, izoblikuje vednost, proizvaja diskurz. Veliko bolj kot negativno instanco, katere funkcija je represija, jo je treba obravnavati kot produktivno mrežo, ki teče skozi celotno družbeno telo.« Izbor Foucaultovih tekstov je opravil Mladen Dolar, ki je prispeval tudi odlično spremeno besedo, konsistenten prikaz Foucaultove »filozofije«, njegove »teorije in oblasti« in njenih aporij. (Matevž Kos)

Charles Bukowski: Pesmi, prevedla Tone Škerjanc in Janez Saksida, Književna druga Jesenice, Jesenice 1990. O »življenju in delu« Charlesa Bukowskega že dolgo krožijo precej razvpite in škandalozne zgodbe, ki burijo domišljijo odrasčajočih pisateljev. Njihov razpečevalec je največkrat kar Bukowski sam, odkar pa je pred nekaj leti njegovo figuro — v sicer ne najbolj posrečenem filmu — obelodanil še Mickey Rourke, se je Bukowski vpisal v anale undergroundovskih pisateljev in prispeval svoj delež k mitologiji življenja »na robu družbe«, še bolj pa h kultu freigeistovskega in brezbrizno ciničnega prisatelja, ki kroži med ženskami in steklenicami, včasih pa sede tudi za pisalni stroj. Jeseniški izdajatelj Bukowskega so se odločili za izbor iz njegove poezije, kar velja pozdraviti, saj gre za prvo slovensko knjižno izdajo njegovih pesmi, ki pa so s svojo osnovno intonacijo precej blizu avtorjevemu proznemu pisanju. Tudi Bukowski-poet ni priporočljiv ljubiteljem lepega in vzvišenega, ni pa razloga za obup: / pij več piva / časa je dosti. / in če ga ni / je tudi vse v / redu. (Matevž Kos)

Jani Virk: Tečeva čez polje, Aleph, Ljubljana 1990. Prva pesniška zbirka avtorja kratkih zgodb *Preskok* in romana *Rahela* je dokaj zanimivo branje. Že na samem začetku lahko opazimo, kako brezhibno in pretanjeno se Virk loteva temeljnih eksistencialnih situacij, v katere je vpet njegov lirski subjekt. Ne gre toliko za večdimenzionalnost povedanega in obsedenega, temveč za odprto vprašanje, kako pravzaprav deluje ta svet, ki je iz tira, ki ne ponuja nobene resničnejše perspektive, ki je mnogoobrazen in na čase tudi zastrt pred vpogledom budnega ustvarjalčevega očesa. Na nekaterih mestih je sicer zaslutiti poigravanje in nonšalanco, vendar se jima Virk izogiba, kolikor je to mogoče. Napiše nam pesem, ob kateri dolgo molčimo in razmišljamo. Vsekakor je na delu neka notranja dialektika, ki je ne moremo na mah razvozlati. Gotovo pa je tudi to, da Virk v obliki miniaturnih bivanjskih resnic izreka tisto prvinsko občutje, ki meji na absurdnost, a ga v isti sapi tudi presega s tem, ko nam razkazuje skrajne točke človeške ranljivosti in obupa. Z zbirko *Tečeva čez polje* je Jani Virk dosegel zrelo sintezo svojega dosedanjega pisanja, ki ga je naredilo za enega pomembnejših ustvarjalcev mlade slovenske poezije in proze. (Rade Krstić)

Vanja Forjanič-Rankel: V senci sojenic, ČZP Kmečki glas, Ljubljana 1989. Roman pripoveduje sodobno zgodbo malih ljudi s svojimi malimi usodami. V njem se zrcali socialno okolje neke družbe, v kateri zija skorajda nepremostljiv prepad med podeljem in mestom. Večplastna zgodba si jemlje za okvir doraščanje kmečkega sinu in njegovo življenje v mestu; čeprav ta nikakor noče biti podoben osovraženemu očetu, pa vendarle vztrajno stopa po njegovih stopinjah in celo konča kot on. Zgodba je seveda prepletana tudi z ljubzensko zgodbo, ki se obrača tragično pravzaprav za vse junake. Ob tem je ta tragičnost naslikana na osupljivo dostopen in že skoraj pretirano nazoren način, tako da hermetičnost zgodbe dosega ničelno stopnjo in hkrati neusmiljeno zadeva. Zato je v romanu največji delež pravega posnemanja, ki ga je moč brati tudi kot skrajno napet družbenokritični film. Po drugi strani pa roman namiguje, za kakšne čustvene podvige smo Slovenci sposobni, še celo zakrknjeni Brestovci... Kot v kaki veliki zgodbi! (Aleš Kordiš)

Ödön von Horvath: Večni filister, Wieser, Celovec 1990. *Filister* je roman o Evropejcu. Na vsak način hoče združiti vse evropske države v konglomerat, a kaj, ko se vedno znova izkaže, da je za vsakogar še najbolje, če ostane lepo zaprt v mejah svoje ozke domovine. Evropa se v tem romanu sicer podira, saj je Mussolini eden najmočnejših stebrov te panevropske združbe. *Filister* je roman o potovanju gospoda Alfonsa Koblerja iz Münchna v Barcelono, kjer se ima zgoditi med drugim svetovna razstava, a ta zanj ni posebno važna, saj je cilj njegovega potovanja »Egipčanka«, ženska iz dežele priramid, ki bo končno kaj drugega ob vsej tej poplavi vsakdanjih in zateženih žensk iz vsakdanjega okolja. Namesto Egipčanke spozna Kobler v Barceloni Američanko, a niti ta ni po njegovi meri. Vrniti se mora domov, kjer doživita oba z bivšo simpatijo Anno, od katere je pravzaprav pobegnil na tuje, zaton v neusmiljeni meščanski družbi, ki ju je pogoltnila, vsakega pač na svoj način. (Aleš Kordiš)

Peter Handke: Poskus o utrujenosti, Wieser, Celovec 1990. Sodobnost peha človeka v najrazličnejše stiske. Utrujenost se zdi tako splošna nadloga, da je dejansko ne zaznamo kot tako, še zlasti ne v Handkejevi prozi. On se utrujenosti loteva z igrajočo filozofijo, govori o spominih na vse svoje utrujenosti, otroške, mladostniške, »odrasle«, a ki so v resnici vse enake. Enaka je tista utrujenost učencev Gospodovih,

ki jih je premagala med njegovo molitvijo, kakor tista slasti pijanih ljubimcev po božanski izpolnitvi. Intervju o utrujenosti je posrečena zadeva, ki bi jo uspelo napisati le redko komu drugemu kot prav Petru Handkeju: ne le da v njem avtor »povzema« nekatera svoja prejšnja dela oz. jih drugače osvetljuje (zlasti *Kratko pismo in Ponovitev*), opravičuje tudi vsa svoja mladostniška doživetja, ki so imela toliko lepega, a kaj ko jih je v svoji vihravosti imenoval »trpinčenja«, zavoljo katerih ga je vedno znova premagovala sladka utrujenost. Ne po spanju, po bdenju. (Aleš Kordiš)

Taras Kermauner: Poezija slovenskega zahoda 2. del, Založba Obzorja, Maribor 1991. Obsežno Kermaunerjevo branje je drugi del ambicioznega projekta, s katerim namerava avtor »obdelati... vse ali večino slovenskih pesnikov s te in one strani zahodne meje«. V petnajstih esejih predstavi Šalamuna, Jurinčiča, Memona, Bevka, Lovrenčiča, Preglja, Šorlijevo, Mijotovo, Kralja, Janežiča, Beličiča, Tavčarjevo, Pertotovi in Miličevo, navrže pa še *Načelno premišljevanje o poeziji*, v katerega vplete tudi osebni premislek o njeni povezanosti z religijo. V *Dodatku* je avtor zbral različne krajše eseje: v štirih krajših iz druge polovice šestdesetih let razpravlja o Šalamunu, za katerega pripomni, da je bil svetu reizma & ludizma istoveten, on, Kermauner, pa ni bil ne tedaj, še manj pa danes. V spisu *Facit slovenske poezije* popusti rešetanje Šalamuna in razprede razmišljanje o slovenskem modernizmu, njegovih konstantah in molku, prehodu reizma v ludizem in slednjega v lingvizem. V drugem delu *Poezije slovenskega zahoda* je veliko besed. Nekatere nagovarjajo boga. (Igor Bratož)

Ivan Klima: Ljubezen in smeti, MK 1990. Ivan Klima je sodobni češki pisatelj, rojen leta 1931 v Pragi. Med vojno so ga zaradi židovskega rodu zaprli v koncentracijsko taborišče Terezín. Po vojni je študiral književnost in postal urednik literarne revije Zveze čeških pisateljev. Leta 1969 je bila revija ukinjena, s tem pa se je končalo tudi obdobje Klimovega javnega delovanja. Dvajset let so njegova dela izhajala samo v tujini ali v samizdatu. Lani so se razmere spremenile tudi zanj: vrnil se je v javnost in obnovil češki PEN. Čeprav nas pisatelj opozarja, da »osebe, ki nastopajo v tej knjigi, vključno s pripovedovalcem, niso istovetne z nobeno živo osebo«, je jasno, da je v knjigi precej avtobiografskega. Zgodbo prvoosebnega pripovedovalca spoznavamo na več ravneh. Z gibljivostjo miselnega toka nas pripovedovalec, tudi sam pisatelj, vodi prek postaj svojega življenja: prepletajo se spomini na otroštvo v taborišču, kratko bivanje v Ameriki, literarna razmišljanja, zlasti o Kafki, in zgodbe sedanjika: družina, razdvojenost med ženo in ljubico, domislica, da bi se kar tako, iz radovednosti, pomešal med smetarje. Rdeča ni bogato strukturirane pripovedi je junakovo spoznavanje človeškega bivanja in nehanja, nenehno oziranje za smislom v svetu, ki mu grozi apokalipsa. (Darja Pavlič)

Slovenski literarni programi in manifesti, MK 1990. Antologijski posli postajajo prava poslastica Marjana Dolgana. Po *Fuku*, ki je Kranjcem v kratek čas, spet obdeluje tako Kranjce kot njihov prosti čas. Skribomanija je namreč priznani hobi vsakega poštenega Slovenca. Pesemce pisat — to nam še nekako gre v račun. Da pa bi se pečali tudi z literarnimi programi in manifesti? A ni Levstik nekaj govoril o tem v *Popotovanju iz Litije do Čateža*? Da ni bil edini? Že mogoče, že mogoče... Pa pojdi-mo lepo po vrsti. Za *Uvodnim pojasnilom*, ki pojasni, da v antologijo zaradi prostorske stiske ni bilo mogoče uvrstiti vseh ustreznih spisov, je na prvem mestu Primož Trubar. Sledijo Matija Čop, nam vsem znani Fran Levstik, pa Stritar, Celestin,

Mahnič, Cankar, Podbevšek, Vodnik, Kosovel, Delak, Kocbek, Ziherl, Cene Logar, Franček Drenovec, Ante Novak, Miško Kranjec. Prišli smo do razburljivih 60-ih, začne se kronolija boja za revialni prostor. Nadvse poučno, ni kaj. Zadnje boje bije Nova revija, sledi ji le še Laibach Kunst in seveda Fanfare in tihotapci, čemur se reče tudi spremna beseda. Ad ena: Dolgan definira razlike med literarnim programom, literarnim manifestom in političnim manifestom. Ad dve: pregled slovenske grammatike. Ad tri: kratak komentar. Povzemamo: ko je umetnost podrejena politiki, literarnih manifestov ni. So le programi, vtihotapljeni v obliterarne zvrsti, ali manifesti, ki ne napovedujejo nobenega literarnega gibanja. (Darja Pavlič)

Tadeusz Konwicki: Kronika ljubezenskih pripetljajev, MK 1990. Za Tadeusza Konwickega, pisatelja poljskega rodu, pravijo, da je v tujini vsaj toliko znan in priljubljen kot Milan Kundera. Pri nas je seveda drugače, saj je bila doslej prevedena samo ena njegova knjiga. *Kronika ljubezenskih pripetljajev* je tako naše drugo srečanje s Konwickim. Napisal jo je že leta 1974, 1986. leta pa je Andrzej Wajda po njej posnel istoimenski film. Marko Uršič, urednik zbirke *Odisej*, zatrjuje, da je to »ena izmed najbolj pretresljivih in mojstrsko napisanih ljubezenskih pripovedi v sodobni prozi«. Vitko, sin samomorilca, zaznamovan z očetovim grehom, je odločen, da se bo zavihtel na družbeni lestevici. Spozna Alino, se zaljubi ali pa si nemara ljubezen samo izmislji. Kar je vseeno, kot pravi on. Skupno smrt si zamislita kot bleščeče zadnje dejanje v kaki ljubezenski tragediji. Le da hočeta drug drugemu prizanesti in zato ne uporabita pravega strupa. »Navadna otročja neumnost,« se glasi sodba odraslih. Njihovemu svetu pripada tudi končna modrost: »Treba je živeti, ker ni drugega izhoda.« (Darja Pavlič)

Peter Božič: Človek in senca, MK 1990. Pisatelj in dramatik Peter Božič se zadnje čase največ ukvarja z revijo *Evromaske*. To, da mu je Mladinska knjiga izdala zbirko štirih pripovedi, se je menda zgodilo na pobudo Marjana Rožanca. Urednik Aleksander Zorn je pripovedi, ki so bile prvič objavljene v letih 1954—1957, prebral, se takoj navdušil zanje in zaprosil Janka Kosa, naj napiše spremno besedo. NekdANJI urednik revije *Beseda*, v kateri so izšle kar tri pripovedi, se je zdel pravšnji človek za obujanje spominov na prvotno recepcijo Božičevih del. Kos je svoje pisanje zastavil širše in tako je nastal spis z naslovom *Ob rojstvu moderne proze*, v katerem natančno popisuje razmere na slovenski literarni sceni v 50-ih. Med drugim pravi: »Izid Božičevega Belega šala je bil zares nepričakovan, zato pa toliko bolj odločilen prelom, ki je na mah prestavil povojno pripovedništvo v območje radikalnega modernizma... V kontekstu drugih novih pripovednih imen se je Božičeva proza odlikovala s posebno izvirnostjo, izrazitostjo in radikalnostjo, ki je bila za ta čas preprosto enkratna.« (Darja Pavlič)

Napovedi v knjigarnah, na inštitutnem št. 13 (Mestna za knjižnico)
tel. št. 324 888

PROTECT ME FROM WHAT I WANT

MZIN

ljubljski kulturni medij

IZDAJA

MREŽA ZA METELKOVO

**Tema: trženje kulture
in druge afere**

Naprodaj je v knjigarnah, na Mestnem trgu 13 (Mreža za Metelkovo),
telefon 224 666

