

# PROBLEMI

## 55-56

DUŠAN PIRJAVEC: FRANZ KAFKA IN EVROPSKI ROMAN (889)

PAVEL LUŽAN: MED ZEMLJO IN SONCEM (941)

JOŽE OLAJ: UPOR IZOBČENCEV (946)

RUDI SELIGO: ŽIL (nadaljevanje in konec) (952)

ANDREJ BRVAR: DVE PESMI (964)

DANE ZAPUŠEK: PESMI (967)

JAROSLAV NOVAK: V EKSTAZICAH (969)

ANDREJ INKRET: NOVA SLOVENSKA DRAMA IN SLOVENSKO  
GLEDALIŠČE 1966—67 (975)

TARAS KERMAUNER: ZAKON ČASA (1010)

ROLAND BARTHES: MITOLOŠKA IN REVOLUCIONARNA BESEDA  
prevedel M. R. (1052)

HERBERT MARCUSE: NEGATIVNO MIŠLJENJE — PORAŽENA  
LOGIKA PROTESTA, prevedel Valentin Kalan (1056)

IVAN SEDEJ: MNOŽICA V MRTVAŠKEM PLESU (1082)

### LIKOVNA PRILOGA

RIKO DEBENJAK: USEKI IN VREZI št. 3

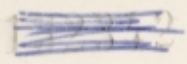
VLADIMIR MAKUC: POKRAJINA S HIŠAMI

TINCA STEGOVEC: NA POHODU

BRANKO MILJUŠ: BOJIŠČE

JULIJ-AVGUST 1967

194245  
+



194245

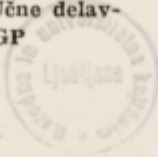
# PROBLEMI

revija za kulturo in družbena  
vprašanja, avgust 1967  
leto V., št. 55-56

Ureja uredniški odbor: Božidar Debenjak, Janez Dokler, Niko Grafenauer, Tine Hribar (odgovorni urednik), Savin Jogan, Vladimir Kavčič (glavni urednik), Marko Kerševan, Vlado Kralj, Milan Pintar, Rudi Rizman, Mitja Rotovnik, Ivan Urbančič, Franci Zagoričnik

Uredništvo: Ljubljana, Beethovnova 2. Telefon: 20-487. Nenaročenih rokopisov ne vračamo. Naročila pošiljajte na CK ZMS, Ljubljana, Dalmatinova 4, telefon: 310-033, tekoči račun: 501-8-475/1 z oznako: za Probleme. Celoletna naročnina 24 N dinarjev. Za študente in dijake 18 N dinarjev. Cena posameznega izvoda 2,50 N din

Izdajata CK ZMS in UO ZSJ v Ljubljani. Tisk Učne delavnice ZUSGP



PO 524/1968

# Franz Kafka in evropski roman

Dušan Pirjavec

Franz Kafka je eno najpomembnejših imen sodobne svetovne literature in sodobnega svetovnega romana. O tem ne priča samo izredno obširna strokovna literatura, marveč zlasti dejstvo, da se vsi najpomembnejši sodobni romanopisci sklicujejo prav na Kafkova dela kot na začetek in izvor moderne pripovedne proze. In vendar: ko bralec prebira Kafkova dela in še posebej njegov roman *Grad* v skladu s skušnjo, ki si jo je pridobil z branjem tistega tipa romana, kakršnega so ustvarili Stendhal, Balzac, Flaubert, Tolstoj, Dostojevski in drugi mojstri 19. stoletja, mora kljub vsej slavi, ki jo danes uživa Kafka, priznati, da mu njegova besedila niso prav dostopna in ne dovolj razvidna, da se vanje ne more zares vživeti, da jih nikakor ne more doživljati tako živo in neposredno, kot je tega navajen pri Stendhalu ali Tolstoju, in pripravljen je, da zavrne slavo, ki je danes vanjo zavito Kafkovo ime. Potrebno je tedaj premisliti, kaj bralca pri Kafkovih tekstih tako močno moti. To, kar ga moti, ne more biti drugega kot neki temeljni razloček med njegovimi besedili in romani 19. stoletja, tako da je treba najprej dognati, zakaj so ti romani bralcu bolj domači.

Dogodki in dejanja, ki je vanje zapleten junak tradicionalnega romana, zbujajo v bralcu, če smem uporabiti Aristotelove pojme, sicer res strah in sočutje, a je kljub vsemu vznemirjenju in napetosti, kljub nepotešljivi »radovednosti«, ki ga žene, da bi čimprej spoznal konec dogajanja, vendar spravljen v nekakšno varnost, saj so vse te dogodivščine, usode, dejanja, čustva in misli docela razvidne, kljub morebitni nerazumnosti razumljive, normalne, tako ali drugače utemeljene in natančno motivirane. Ko je romana konec, se v bralcu kljub še tako težki junakovi katastrofi vse pomiri, vse se razjasni, razburjenje uplahne, bralec se očisti in dobi globlji vpogled v smisel dogajanja in katastrofe — in ko zapre knjigo ni v njem nobenega nemira več, kakor se je tudi tisti svet, ki ga je za nekaj časa razburkal nastop junaka, kar naenkrat pomiril, strnil in zaklenil vase. To seveda ne pomeni, da prinašata mir in umirjenost s seboj nekakšno razumsko logično spoznanje, saj roman ni nadomestek ne za znanstveno in ne za filozofsko razpravo. Ta mir tudi ne pomeni, da bralec lahko vse to, kar je pravkar prebral, odvrže in po-

zabi, kot da bi šlo za neko dokončno opravljeno zadevo. Vse, kar se je dogajalo: spopadi, strasti, razburjenje, velika in mala dejanja, muka odločitev, strah hrepenenja, bolečina porazov, vse to se ob koncu dvigne na neko višjo ravnino, tako da postane prosojno, umirjeno, lépo, poetično, in sicer v tistem smislu, kakor je že Goethe rekel, da je poezija razkritje skrivnosti, kar pomeni isto kot znana Héglova oznaka lepote: *das sinnliche Scheinen der Idee* — čutno svetljenje ideje. Skrivnost se razkrije, bralec je ves prežarjen od ideje, prestavljen je v samo čisto svetlobo.

V nasprotju s tem pa se ob branju Kafkovih besedil naseljujejo v bralcu nelagodnost, tegoba in neprijetnost, ki se včasih stopnjujejo vse do občutka odpora ali celo do bolečine. Vseskozi smo v nekem nenavadnem, spačenem in skrivnostnem svetu, in če nas ta svet privlači, nas privlači prav na način zoprnosti in odpora, skoraj bi bilo mogoče reči, da na način mazohizma. In na koncu ni miru, ni pomiritve, k čemur še posebej prispeva to, da so vsi Kafkovi romani nedokončani. Skrivnost ostane skrivnost in ohranja obraz nenavadnosti in grozljivosti. Ko bralec zapre Kafkovo knjigo, se ne preseli v območje lepote in miru, marveč je še kar naprej zmeden, neprijetno in zoprno vznemirjen, in rad bi kar se da hitro pozabil, kar je pravkar prebral.

Če je naš opis načina komuniciranja s tradicionalnim romanom na eni in Kafkovim romanom na drugi strani vsaj deloma ustrezen, potem je mogoče reči, da so Kafkova besedila brez poetične in lepote razsežnosti, da skratka niso nikakršni estetski izdelki. Prav zato je marsikdo pripravljen Kafkovo prozo odločno zavrni, jo razumeti kot posledico neke zmotne usmeritve evropskega literarnega ustvarjanja, sodobno navdušenje za Kafko pa razglasiti za trenutno modo. Vendar pa se ob takšnem ravnanju spričo položaja, ki ga je zgodovina »dodelila«  
Kafkovemu delu v okviru sodobne literature in pripovedne proze, odpira posebno vprašanje: če je res, da gre pri vsem tem samo za zmoto in modo, potem je pač mogoče, da je edina resnica sodobne literature prav zmota in moda, kar bi pomenilo, da je tudi resnica našega, sodobnega, zgodovinskega sveta dobila vsebino zmote in mode. Prav zaradi tega pa ni moč suvereno odkloniti niti zmote niti mode, premisliti ju je treba, saj je to edina možnost, da se napotimo k resnici sodobne literature in našega sveta. Kdor ravna drugače, sicer res lahko trdi, da ve, kaj je lepota kot razkrita skrivnost, in se ponaša lahko s tem, da ves razsvetljen stoji v bleščanju ideje, vendar pa si s tem hkrati zapira pogled na resnico svojega sveta, kakor da ga je blesk čiste ideje docela oslepil. Tako ne preostane drugega, kakor da sprejmemo Kafkovo delo in celotno sodobno literaturo kot povsem zakoniti sestavni del našega sveta in celotne evropske zgodovine, da ju torej obravnavamo z natanko isto prizadetostjo, kakršna usmerja tudi naše razmišljanje o Goetheju in Tolstoju, pa naj se sliši to še tako bogoskrunsko.

Takšno načelno stališče zelo jasno označuje »naloge«  
pričujočega razmišljanja. Brž ko namreč sprejmemo na eni strani misel, da se Kafkov roman bistveno razlikuje od velikih pripovednih tekstov 19. stoletja, in

brž ko se hkrati sprijaznimo z domnevo, da je kljub temu zakoniti plod celotnega razvoja evropskega romana, dobi pričujoče razmišljanje naravo razprave o usodi in zgodovinskem pomenu evropskega romana sploh, ali konkretnije: ugotoviti je potrebno temeljne značilnosti tradicionalnega romana ter prav v njih poiskati tiste sestavine, ki so bile po svoji naravi takšne, da so same po sebi silile in gnale roman proti tistim pokrajinam, kamor ga je slednjič postavil Franz Kafka.

Pot do teh sestavin kaže že tista varna in zanesljiva komunikacija s tekstom in avtorjem, kakršno omogoča prav tradicionalni roman. Potrebno je zdaj v konkretnem besedilu samem najti temelje takšne komunikacije. Za primer naj bodo uvodni odstavki iz Stendhalovega romana *Rdeče in črno*:

»Mestece Verrières lahko velja za eno najlepših v Franche-Comtèji. Bele mestne hiše s svojimi koničastimi strehami iz rdečih strešnikov leže na pobočju griča, katerega valovitost v vseh podrobnostih kažejo košate skupine mogočnih kostanjev. Reka Doubs teče nekaj sto korakov pod mestnimi utrdбами, ki so jih nekoč zgradili Španci in ki so zdaj porušene.

S severne strani varuje mestoce Verrières visoko gorovje, ki je odrastek Jure. Razdrapano vrhove tega gorovja, ki se imenuje Verra, že pri prvem oktobrskem mrazu pokrije sneg. Hudournik, ki dere z gorovja, teče, preden se izlije v Doubs, skozi Verrières, in žene veliko žag; ta obrt je zelo preprosta; vendar pa se je z njo večina prebivalcev, ki so bolj kmetje kot pa meščani, povzpela do nekakšne blaginje. Bogastva pa mestecu niso prinesle lesne žage. Za svojo splošno premožnost se ima zahvaliti tovarni barvanega platna, tako imenovanega mulhouskega platna; ker so torej meščani premožni, so po Napoleonovem padcu skoraj vse verrièreske hiše dobile nova pročelja.

Komaj stopi človek v mesto, že ga skorajda ogluši ropot glavnega in na videz strahovitega stroja. Kolo, ki ga poganja voda hudournika, vzdiguje dvajset težkih kladiv, ki padajo s takim truščem, da se stresa tlak pod njimi. Vsako teh kladiv izdelava sleherni dan ne vem koliko tisoč žebļjev. Sveže, ljubke deklice nastavljajo udarcem teh velikanskih kladiv kosce železa, ki se mahoma spremene v žebļje. To na videz tako težaško delo je ena tistih stvari, ki najbolj osupijo popotnika, ko se prvič povzpne v gore, ki ločijo Francijo od Švice. Če popotnik, ki dopne v Verrières, povpraša, čigava je lepa tovarna žebļjev, ki malodane oglušijo vsakogar, ki se vzpenja po veliki cesti, mu odgovore z zateglim glasom: „I, županova je“.

Če se popotnik le za nekaj trenutkov ustavi na veliki verrièreski cesti, ki se vzpenja od bregov Douba prav do vrha griča, bo, lahko stavim sto proti eni, zagledal visokoraslega moža z zaskrbljenim in važnim obrazom, ki se bo prikazal na ulici.

Ob pogledu na tega moža se vsi klobuki naglo privzdignejo. Njegovi lasje začenjajo siveti in tudi oblečen je v sivo. Možak je vitez več redov.

Prvi odstavek opisuje splošno lego in splošni vtis nekega mesteca, ki se imenuje Verrières. Bralec sam ni bil nikoli v tem mestecu, pa tudi

v tistem ne, ki je rabilo avtorju kot »model« za ta opis. Vendar to bralca nič ne moti, vse mu je nekam znano in domače, kakor da bi z avtorjem vred mislil na isto mestece in gledal v domišljiji isto pokrajino in iste hiše, ki jih je imel v mislih tudi pisatelj sam. V svoji domišljiji pa bralec ne vidi samo teh belih hiš z rdečimi strehami, ne vidi samo reke, ki teče pod podrtimi utrdami, marveč vidi tudi to, česar avtor ni izrecno povedal: vidi nebo nad pokrajino in mestom, rdeča barva streh izgubi v njegovi domišljiji svojo splošnost in postane čisto določena rdeča barva, tudi košate skupine mogočnih kostonjev se obarvajo z določeno zeleno barvo in dobijo preciznejše oblike itd. Bralec torej dopolnjuje avtorjev popis, se na določen način spreminja v avtorja, se z njim identificira in ga zato v samem ustroju sveta in dogajanja ne more doleteti nič nenavadnega in zares presenetljivega. Ta svet je namreč razviden in urejen, saj se posamezne prvine pojavljajo druga za drugo tako, da ni med njimi nikakršnega prepada ali prekinitve. Svet raste pred bralcem v duhu nepretrgane kontinuitete. Tako že prvi odstavek namiguje, da mestece ne leži v ravnini, marveč v gričevnati pokrajini, zato ni prav nič nenavadnega, ko v drugem odstavku izvemo, da leži na severu mesta neko visoko gorovje, ki ima to lastnost, da na njem zgodaj zapade sneg. To visoko gorovje in ta sneg sta potrebna, da se lahko nekoliko kasneje pojavi hudournik, ki teče skozi mesto. A tudi ta hudournik ni sam sebi namen. Vodi nas do mestnih žag, žage do meščanov in njihovega bogastva, bogastvo do platnarske obrti, le-ta pa kot vir resnične premožnosti razlaga začetni stavek opisa, da je namreč to mestece eno najlepših v pokrajini. S tem je prvi krog sklenjen in docela naravno je, da stopimo zdaj v mesto samo. Pot v mesto pa je bila pripravljena že prej, vanj nas namreč spet pripelje hudournik, le da nas zdaj ne vodi več k žagam, marveč k tovarni žebeljev, ta tovarna pa vodi do svojega lastnika, do župana, ki se zdaj lahko tudi neposredno pojavi: najprej izvemo za njegovo zunanost, v nadaljnjem opisu pa izvemo vse o njegovi zgodovini do trenutka, ko se je pojavil. Avtor vodi bralca varno od sestavine do sestavine: v vsaki sestavini je nekaj, kar kaže k naslednji, tako da so vsi pojavi med seboj povezani, kakor kamenčki na ogrlici, razpostavljajo se drug za drugim ob poti, po kateri koraka bralec. Ta pot je reprodukcija tiste skrite vrvice, ki veže kamenček h kamenčku, in zato je bralčevo potovanje po tej poti docela varno.

Da bi bile te temeljne lastnosti še bolj jasne, naj že kar tu navedem uvodni odstavek iz Kafkovega *Gradu*:

»Bilo je pozno zvečer, ko je K. prišel. Vas je ležala v globokem snegu. Od grajskega hriba ni bilo ničesar videti, obdajali sta ga megla in tema, niti najslabotnejša svetloba ni naznanjala velikega gradu. Dolgo je stal K. na lesenem mostu, ki je vodil od deželne ceste v vas, in gledal navzgor v navidezno praznino.«

Prvi stavek ugotavlja, da je nekdo prišel, hkrati pa ostaja vse docela skrivnostno, saj nič ne vemo, kdo je, ki je prišel, od kod niti ne, kam je prišel. Zato pričakujemo, da bo vse to pojasnil naslednji stavek. Vendar se to pričakovanje ne izpolni, kajti drugi stavek postavlja pred bralca

neko vas, ki leži v visokem snegu, in ta vas je očitno sicer v neki zvezi s tisto osebo, ki je tako nenadoma in neznano od kod prišla, vendar ta zveza ni jasna, tako, da se vas v besedilu samem pojavi prav tako naenkrat in brez vzroka, kakor se je pojavil K. sam. Tretji stavek bi po vsem pričakovanju moral pojasniti razmerje med obema že navzočima sestavinama, a tudi ta stavek ne izpolni bralčevega pričakovanja, pač pa ugotavlja: od grajskega hriba ni bilo ničesar videti. Z isto skrivnostno nenavadnostjo se je pojavil sedaj tretji element, grad. Šele v zadnjem stavku se položaj nekoliko pojasni, saj izvemo, da stoji K. na nekem lesenem mostu, ki vodi od deželne ceste v vas, in ta most ima očitno tak položaj, da omogoča popotniku pogled na vas in hkrati v tisto navidezno praznino, ki je nad vasjo in kjer se očitno skriva grad. A tudi ta splošni položaj ni jasno ekspliciran niti nedoločno ugotovljen, o njem lahko bralec samo sklepa, ko sam povezuje pripovedne sestavine. Če nič drugega, lahko ob primerjavi s Stendhalovim opisom rečemo vsaj to, da poteka pri Kafki opis po obrnjeni logiki. Pri Stendhalu stoji na začetku neka splošna situacija, ki se vedno bolj oži, dokler se ne pojavi človek. Ta človek se sicer res dvigne nenadoma pred bralčevimi očmi, vendar je bil njegov prihod do zadnje podrobnosti pripravljen, in ko se dvigne pred bralcem, je trdno zasidran v svetu, ki ga je avtor zanj pripravil že prej. Pri Kafki je narobe: najprej se pojavi neka oseba in šele nato nastaja postopoma okrog njega tudi svet, ki pa ima mnogo manj razsežnosti od Stendhalovega sveta, saj so bralcu dostopne samo tiste njegove sestavine, ki se neposredno kažejo tudi osebi sami. Tej osebi pa zadošča, da stoji na nekem mostu pred neko vasjo in gleda navzgor proti nekemu gradu. Oseba sicer ve, kaj je ta vas, ve, kaj je ta grad, ve, kdo je ona sama in od kod je prišla, vendar pa tega avtor ne ve. In to je drugi temeljni razloček med Stendhalom in Kafko. Stendhal ve vse in ve celo več od svojega junaka, zato navaja podatke, kakršnih Kafka ne more navesti: tako naprimer izvemo, da so tiste utrdbe, ki obkrožajo mestece, postavili Španci kdo ve kdaj, izvemo pa tudi vse podrobnosti o predzgodovini človeka, ki se je nenadoma pojavil v tem svetu. Kafka pa ničesar ne pripoveduje o svetu, v katerega stopa junak, kakor tudi ničesar ne pove o junaku samem. O njem ve samo to, da se je pojavil, ne ve niti tega, kako mu je ime. Hkrati pa tudi o svetu, v katerega stopa junak ne ve nič več od junaka oziroma ve manj od njega, in zato popisuje to, kar je zunaj junaka, samo v tisti meri, v kakršni se daje čutnemu zaznavanju samega junaka. Svet in okolje se odkrivata bralcu samo, kolikor se odkrivata neposrednemu dožemanju junaka. Zato ne moreta biti v sebi sklenjena in pregledna, marveč se pojavljata v posameznih, med seboj nepovezanih odlomkih. Isto velja tudi za junakovo notranjost. Kafka nam junaka ne predstavi že takoj na začetku, marveč se junak razkriva bralcu, kakor se sam razkriva, kakor se sam kaže drugim ljudem, ki prav tako ne morejo videti vanj. Vse se torej razkriva po logiki, ki ni vnaprej določljiva in doganljiva, tako rekoč po logiki golega naključja. Zato je bralec na milost in nemilost izročen samemu besedilu, nič ne more sklepati mimo tistega, kar je v besedi in z besedo neposredno imenovano, ničesar ne more do-

polnjevati, vseskozi je uklenjen v ozek krog, ki ga zariše luč besede. Tako je, kakor da bi stal v popolni temi in bi se za njegovim hrbtom od časa do časa utrnila luč močnega reflektorja ter osvetlila zdaj ta zdaj oni kos tega neznanega, v temo zavitega vesolja, vendar tako, da svet ni nikoli v celoti razsvetljen in osvetljen.

Na podlagi te kratke primerjave med Stendhalom in Kafka je gotovo mogoče vsaj približno določiti nekaj najvidnejših lastnosti tradicionalnega romana. Glavno gradivo je pri obeh isto: to so otipljivi predmeti, stvari, osebe in dogajanja, tako da imata oba tipa romana tisto, čemur pravimo čutno nazorna plast. Vse je podano tako, kakor se daje neposrednemu čutnemu zaznavanju in kakor je shranjeno v čutnozaznavnem izkustvu človeka. Vendar pa so v tradicionalnem romanu vsi ti predmeti, dogodki in osebe, nekako prosojni, ne morejo se spremeniti niti v trdne in temne niti v gladke in gole površine. Zato gleda bralec svet romana in njegovega junaka skozi dvojno optiko: vidi to, kar je dostopno čutni zaznavi, vidi obliko obraza, barvo oči in las, vidi kretnje in sliši besede. Hkrati pa vidi tudi to, kar se za tem, kar je neposredno dano čutni zaznavi, še skriva: zato pozna vso predzgodovino junaka, ve za njegova najbolj skrita čustva in misli in ugane lahko celo, kaj se bo z junakom šele zgodilo. Svet romana in junak romana sta po eni strani ustvarjena po meri bralca in ga torej y ničemer ne presegata, pač pa bralec presega ta svet in tega junaka, saj poskrbi avtor za to, da vidi bralec tudi skriti smisel, skrito bistvo junaka in sveta.

Po vsem tem je očitno, da opozarjajo tiste sestavine in tiste lastnosti, ki jih pri romanih Stendhala, Balzaca, Tolstoja itd. tako visoko cenimo, da smo jih povzdignili v neovrgljivo merilo estetske vrednosti sleherne proze, na neka pomembnejša in bolj temeljna razmerja, ki jih sodobna literarna teorija označuje prav z izrazi, kot so: dvojna optika, dvojno stališče pisatelja. Pisatelj se giblje na isti ravnini kot njegovi junaki, zato jih lahko natančno opazuje in natančno opiše; hkrati pa je nad njimi, vodi njihovo usodo in vidi njihovo bistvo, preteklost, sedanjost in prihodnost. Potrebno je torej premisliti, kaj takšna dvojna optika pomeni in kako je sploh mogoča.

Pot do odgovora se najhitreje odpre, če upoštevamo še neke druge oznake, ki prav tako označujejo bistvene značilnosti tradicionalnega romana in njegovih junakov. Za te junake pravimo, da so resnično žive osebe iz krvi in mesa, da so plastični, jasni, otipljivi in da stojijo pred bralcem, čeprav so izmišljeni, kot da bi bili žive osebe. Ta definicija hoče — kakor kaže celotna pretekla literarno kritična praksa — reči hkrati, da junaki ne smejo biti samo prazne abstrakcije in gole konstrukcije, da se ne smejo spremeniti v poslušna orodja avtorjeve ideje, da avtor s svojo idejo ne sme delati sile življenju. Estetska merila, ki se uveljavljajo v takšnih opredelitvah, je med mnogimi drugimi zelo razločno izrekel tudi F. Engels v svojih znanih pismih Lassallu, Harknessovi in Kautskyjevi. Najbolj značilni so naslednji stavki: »Popolno zlitje miselne globine, zavestne zgodovinske vsebine ... s shakespearsko živahnostjo in polnostjo dejanja pa je najbrž šele stvar prihodnosti.« Nato: »Niti na misel mi ne



pride, da bi imel to za napako, da niste napisali pravega pravcatega socialističnega romana, romana s tendenco, kakor pravimo Nemci, kadar hočemo povečevati socialne in politične nazore avtorja. Tega nikakor nisem mislil. Čimbolj skriti ostanejo avtorjevi nazori, toliko bolje za umetnino.« In slednjič: »Mislim pa, da se mora tendenca izražati v sami situaciji in dejanju, da je ni potrebno vleči za lase in da nikakor ni pesnikova dolžnost, da bralcu s prstom pokaže zgodovinsko rešitev družbenih konfliktov, ki jih opisuje.«

Splošna estetska teorija, ki se razkriva v navedenih Engelsovih stavih, priznava torej avtorju pravico do njegove lastne ideje, miselne sheme in socialnih in političnih nazorov, saj je vse to v bistvu le tista miselna globina, o kateri govori prvi citat. Zato veljata tej teoriji miselna shema in ideja za tisto »sredstvo,« ki avtorju sploh šele omogoča, da izbere iz življenja oziroma iz svoje izkušnje ustrezna dejstva in jih razporedi v smiselno celoto, kakršna je pač roman. Zato ni presenetljivo, da lahko literarno zgodovinska analiza pri vsakem velikem romanopiscu odkrije s primernimi raziskovalnimi postopki bolj ali manj sklenjen in v sebi bolj ali manj trden miselni sistem, na katerega je načeloma mogoče reducirati celotno literarno zgradbo in tako razločiti, zakaj je ustvaril pisatelj ravno takšno fabulo in prav takšnega junaka.

Vendar pa literarni teoretiki, zgodovinarji in kritiki vedo tudi, da literarno delo ne sme biti samo abstraktna konstrukcija, v njem se miselni sistem, ki je v določeni meri sicer res izhodišče, ne sme pojavljati deklarativno, pač pa morajo biti življenjska dejstva zbrana, izbana in razporejena tako, da iz njih ideja kar sama po sebi in čisto spontano zasede, kakor da bi to ne bila avtorjeva ideja. Vprašanje je le, kako je to mogoče, kako je mogoča takšna svojevrstna sinteza med idejo in življenjem, med miselnim sistemom in podatki žive skušnje. Samo po sebi je očitno, da je treba okoliščine zato iskati na obeh straneh, pri ideji in pri življenju. Najprej mora biti ideja dovolj široka, dovolj gibčna, elastična, nedogmatična, da se lahko prilagodi življenjskim dejstvom, da jim ne dela sile in da tako ostaja roman zares *mimesis* — posnetek realnega življenja, da ohranja tisto polnost, gibčnost in neulovljivost, ki je značilna za večno spreminjajoče se in neulovljivo življenje samo. Vendar to še ne more biti dovolj. Za sintezo ideje in življenja ne more zadoščati le prilagodljivost ideje. Gotovo je potrebna tudi prilagoditev življenja, sicer ni jasno, kako naj bi ideja, kako naj bi tendenca spontano izvirala iz situacije in kako naj bi bil roman čutno izžarevanje ideje. Kje najti tisto lastnost življenja, zaradi katere je prilagodljivo ideji? Prilagodljivost ideje pomeni njeno zmožnost spreminjanja in preoblikovanja, kar vse ni drugega kot reprodukcija tistih lastnosti življenja, ki jim pravimo večna spremenljivost, živost, neprevidljiva spontanost itd. Ideja je tedaj prilagodljiva življenju zato, ker je življenju v določeni meri podobna, iz česar sledi, da je tudi življenje lahko prilagodljivo ideji le, če je ideji na določen način podobno. Roman kot sinteza življenja in ideje, z njim pa tudi tista estetska teorija, ki za najvišjo odliko romana razglašča žive in pla-

stične junake, predpostavljata torej tudi podobnost življenja ideji. Kje in zakaj je življenje podobno ideji?

Ideja je misel, misel pa je s-misel, je nekaj racionalnega, pomeni določen red, in če je življenje zares podobno ideji, da bi se z njo lahko zlilo v svojevrstno sintezo, potem je očitno, da mora biti tudi v življenju nekakšen smisel ali red, sicer bi sinteza ne bila mogoča, saj bi se v tem primeru človek s svojo idejo znašel pač pred docela nerazvitim, mehaničnim brezsmiselnim časovno prostornim zaporedjem med seboj docela nepovezanih in nerazumnih, torej tudi nerazumljivih dogodkov, dejstev in pojavov. Povezovanje teh dogodkov v kakšenkoli smiselni red bi bilo tedaj nemogoče, bilo bi le popolnoma samovoljna, neutemeljena in nključna konstrukcija subjekta, in o rezultatu bi bilo mogoče reči le to, kar ponavadi pravimo o slabem romanu, da je namreč storil silo življenju. Iz tega sama po sebi raste domneva, da lahko roman uprizarja takšne življenjske situacije, iz katerih govori ideja čisto spontano, le če je življenjsko gradivo, ki ga uporablja avtor, že od vsega začetka takšno, da se samo po sebi »hoče« urediti in organizirati v smislu takšne posebne situacije, da hoče že samo po sebi postati čutno izžarevanje ideje. Sinteza življenja in ideje je mogoča le, če ni le ideja življenjska, marveč če je tudi življenje na določen način idealno, če je torej vanj že apriori položeno nekaj idejnega, torej neka ideja, neki smisel. Roman je potemtakem mogoč le, če ima vse, kar je, svoj izvor v nekem smislu ali bistvu, če je vse, kar je, le zato tu, da bi se v njem prav to bistvo in ta smisel uresničevala, če torej to, kar realno biva, ni nekaj dokončnega in nepresegljivega. Iz tega sledi, da je roman mogoč le v okviru metafizičnega razumevanja sveta in zgodovine, kjer imata svet in zgodovina svoj smisel in svojo utemeljitev zunaj svoje takšnosti, v neki posebni biti, ki se lahko imenuje duh, bog, narava, materija, zgodovinski interes itd.

Po vsem tem je očitno, da tista prilagoditev, ki se ji mora podati pisateljova miselna shema, da se ne bi v romanu pojavljala kot nekaj abstraktnega in deklarativnega, v resnici ni prilagoditev življenju oz. življenjskim dejstvom kot takšnim, marveč je prilagoditev ravno tej biti oz. temu bistvu, apriornemu smislu sveta in zgodovine. Šele sedaj je zares utemeljen tudi tisti izbor in tista posebna ureditev življenjskih dejstev, ki je na njima roman zgrajen. Izbor in ureditev nista nikakršna subjektivna izmišljotina, marveč se opirata na bistvo ali na bit sveta in zgodovine.

Zdaj pa se odpre naslednje vprašanje: če življenje ni zaporedje med seboj nepovezanih in nesmiselnih dejstev, če je zgodovina torej bolj ali manj urejen in utemeljen tok, potem seveda nikakor ni jasno, zakaj je sploh treba to, kar že je in kar je človeku dano po njegovi izkušnji, še kakor koli spreminjati, saj ima vse to vendar svoj izvor ravno v sami biti, ki je hkrati smisel, se pravi, da sta svet in zgodovina že sama po sebi izžarevanje smisla in ideje. Bilo bi tedaj dovolj, ko bi bil roman kot sinteza ideje in življenja zares samo preprost posnetek ali kar se da zvesta fotografija tega, kar že je. Če pa roman to ni, če mora avtor življenjska dejstva izbirati in preurejati, če šele poseben napor privede do sinteze

ideje in življenja, če je torej samó poezija, ne pa že realnost sama, izžarevanje ideje, potem to pomeni, da vse, kar se realno dogaja, še nikakor ni zares živa, plastična in ustrezna uresničitev temeljnega smisla ali biti, iz česar sledi, da življenje ni identično s svojim bistvom, da svojega bivanja ne razkriva, marveč prikriva. S tem prihaja na dan nova temeljna predpostavka, na kateri je zgrajen roman, in to je predpostavka o razločku in celo nasprotju med eksistenco in esenco, med bistvom in bivanjem: to, kar že je, je le zato mogoče uporabiti za ponazoritev ideje in njeno čutno izžarevanje, ker samo po sebi še ni ustrezno utelešenje ideje, ker je nekaj manj in nekaj drugačnega od ideje in pravega smisla sveta in zgodovine. Iz življenja je potrebno torej očistiti vse, kar utegne prikrivati smisel in bistvo, in tako tudi pisatelj ne sme iz svoje izkušnje prenesti v besedilo vsega, kar se v njej sproti poraja, marveč mora nenehoma izbirati in preurejati.

Tak postopek pa jasno kaže tudi smisel avtorjevega odnosa do življenja in s tem smisel razmerja med romanom in otipljivim socialno-zgodovinskim dogajanjem. Če avtor lahko izbira, preureja, potem to pomeni, da zanj to, kar mu prinaša njegova izkušnja, ni do kraja zavezujoče. Avtor je suveren nad podatki svoje izkušnje, je svoboden. Njegovo razmerje do realnega življenja je razmerje svobode. Svoboden je, in zato je nad konkretnimi, otipljivimi in resničnimi dejstvi, kar mu omogoča, da se postavi tudi nad svoje junake in nad svet svojega romana. V junakovo notranjost lahko tedaj vidi in pred bralcem lahko razpostavi urejen in pregleden svet le, ker je svoboden. Avtor in z njim bralec se zato nenehoma gibljeta v polnosti življenja, vendar sta hkrati nad njim, ker sta glede na realna dejstva svobodna. Temeljni razsežnosti sta tedaj res življenje in svoboda, kakor je to za celotno umetnost ugotavljal že Josip Vidmar. Tradicionalni roman res »podaja« vso polnost življenja, ne da bi bil hkrati gola fotografija življenja. Roman res lahko ustvarja tipične junake v tipičnih okoliščinah in za tak tip literature uporabljamo tudi izraz koncentrirano življenje, ki je resnično življenje, očiščeno vsega naključnega, nepomembnega in nebitvenega. Vendar ta očiščevalni postopek ni nič poljubnega, saj poteka v imenu bivanja in biti življenja, tako da je splošni položaj mogoče opisati z naslednjimi besedami: življenje, vse kar je in kar se daje človekovi izkušnji, je že od vsega začetka določeno, naj bi bilo utelešenje nekega splošnega smisla ali bivanja, vendar ga v ta smisel, bistvo ali bit pripelje šele človekov neposredni poseg, njegova akcija, ki je v tem primeru zares v interesu življenja samega, če hoče namreč to življenje sploh imeti kakšen smisel in biti v skladu s svojim bistvom, torej utemeljeno.

Opisani temeljni ustroj, ki sta vanj ujeta avtor in bralec, se obnavlja tudi v ustroju junaka romana. Junak namreč ni nikoli postavljen v svet, da bi v njem le preprosto bival in ga sprejemal, marveč vanj neposredno posega in ga spreminja: spreminja bodisi celotno družbo ali pa le svoje življenje. Njegovo aktivno poseganje pa ni nikoli kar samo po sebi, marveč je utemeljeno z junakovimi notranjimi potrebami, z njegovimi predstavami o tem, kakšen naj bi svet bil in kakšno naj bi bilo njegovo živ-

ljenje. Junak romana je vedno nosilec nekega *naj-bo*, ali *naj-bi-bilo*, skratka določenega najstva — *das Sollen*. Njegova dejanja, kretnje, besede itd. niso nikoli samo to, kar je dostopno čutni zaznavi, v njih je vedno še nekaj, kar jih presega, kar je zunaj njih, — in to je v junakovi notranjosti. Junak je razpet med zunanost in notranjost, in prav to dejstvo se obnavlja v tistem nenavadnem avtorjevem in bralčevem pogledu v notranjost junakove osebnosti in njegove usode.

Junakovo najstvo, ki je vir in temelj vsega njegovega ravnanja, pa je še globlje utemeljeno: je samo reprodukcija bistva ali biti sveta, reprodukcija neke splošne vrednote ali splošnega ideala, sicer bi bilo vse, kar junak stori, le nekaj naključnega, samovoljnega — in ker se to, kar počne, neposredno in včasih celo usodno dotika drugih ljudi, bi dobil junak brez takšne utemeljitve poteze nasilnega samozvanca, zločinca ali norca. Njegova akcija pa hoče v resnici spremeniti svet zato, da bi bil identičen s svojim bistvom — in če posega junak v usodo drugih ljudi, stori to v njihovem interesu. Resnični svet, svet predmetov, ljudi in njihovih medsebojnih razmerij stoji pred junakom kot nekaj, kar ni ustrezno in kar je treba nujno in čimprej preoblikovati. Cilj junakovega ravnanja je identiteta esence in eksistence, enotnost oziroma skladnost bistva in bivanja. Junakova pot je zato pot prek ovir, ovira je neustreznost bivanja. Ta ovira je tudi v junaku, saj se tudi v njem reproducira temeljni dualizem sveta — človek je namreč *animal rationale* — zato je tudi v junaku marsikaj, kar je v nasprotju z njegovim bistvom in kar ovira učinkovito sproščanje njegovega najstva. Junak je v spopadu s svetom in s samim seboj. Tako nastaja v romanu dvojna dinamika in njej pripada tudi posebni časovni ustroj, ki se zlasti jasno kaže v načinu branja: bralcu se mudi, čimprej želi priti do konca, in tudi tekst sam je zares grajen tako, da se bralcu ni treba zadrževati ob posameznih podrobnostih, lahko jih celo prezre in zato je mogoče vsebino tradicionalnega romana strniti v krajše povzetke, ne da bi pri tem izginilo kaj bistvenega iz naše pozornosti, česar pa s Kafkovimi romani skorajda ni mogoče storiti, medtem ko je pri modernem romanu, ki ga poznamo iz del Michela Butorja, Allaina Robbe-Grilleta, Nathalie Sarraute idr., tak postopek docela neuresničljiv. Iz tega sledi, da vlada v tradicionalnem romanu predvsem čas, medtem ko je prostorska razsežnost nekako manj pomembna, kar vse se v bralcu uveljavlja kot občutek napetosti.

Docela naravno je, da v okviru pričujočega razmišljanja ni mogoče zares vsestransko opisati vseh lastnosti tradicionalnega romana, kljub temu pa vsa navedena dejstva gotovo že zadoščajo za trditev, da ta tip pripovedne proze s svojimi odlikami in posebnostmi nikakor ni nekaj apriornega in za vse čase vzornega, marveč je njegova eksistenca vezana na širšo strukturo, v okviru katere ravno načelo nekega apriornega smisla in bistva, se pravi načelo metafizične biti s pripadajočo ji razliko med esenco in eksistenco šele omogoča tisto svojevrstno sintezo svobode in življenja, zaradi katere je roman lahko koncentrirano življenje, ne da bi bil hkrati preprost posnetek življenja. Roman torej nastaja in se dogaja po meri nastajanja in dogajanja novoveške evropske metafizike.

Glavni predmet tega razmišljanja — vprašanje Kafkove pripovedne proze — pa ne dovoljuje, da bi se smeli zadovoljiti le s tem, kar je bilo doslej povedano, pač pa se moramo vprašati, kaj je v opisanih temeljih in značilnostih tradicionalnega romana takšnega, da je omogočilo nastanek Kafkovih pripovednih del. Sestavine, ki jih zdaj iščemo, se nam začenjajo razkrivati že, če dosledno in do kraja domislimo prav temelje in izvor tradicionalnega romana. Začeti pa je mogoče že s tisto definicijo, ki govori o romanu kot o koncentriranem življenju, kar je sinonim za *das sinnliche, Scheinen der Idee*. Očitno namreč je, da je roman kot koncentrirano življenje »mogoč in potreben« le, ker samo resnično življenje ni dovolj koncentrirano, iz česar sledi sklep, da se v resničnem življenju naseljujejo tudi takšne sestavine, ki onemogočajo, da bi bilo to, kar je, hkrati tudi že dosledno utelešenje smisla, bistva ali biti. Pri tem pa ni jasno, od kod sploh prihajajo te »zmotne« sestavine, kakšen je njihov pomen in kje je njihov izvor? Za odgovor imamo dve možnosti. Prva je misel, da so te »zmotne« sestavine hkrati z vsem drugim plod istega bistva ali biti sveta. V tem primeru pa sploh ni nobenega razločka več med bistvom in bivanjem, saj je vse, kar je, pa naj bo ustrezno ali neustrezno, utelešenje istega bistva in zato tudi ni treba ničesar več spreminjati, saj bi bilo sleherno spreminjanje gola samovolja, čisto nasilje. Druga možnost je, da razglasimo te »zmotne« sestavine za legitimni plod nekega drugega bistva, in človek jih nato zanikuje, odstranjuje in uničuje v imenu nekega posebnega, očitno boljšega in za človeka bolj zavezujočega bistva. V tem primeru bi pač bilo več bistev, in ko človek spreminja to, kar realno je, se pri tem opira pač na enega izmed bistev, vendar tako, da je izbor docela prepuščen le njemu samemu in je torej do kraja samovoljen.

Obe možnosti vodita do istega, do temeljne samovolje in do temeljne neutemeljenosti. V tej luči pa dobijo vse doslej obravnavane sestavine, značilnosti in razsežnosti nov pomen. Roman kot koncentrirano življenje je očitno nekaj samovoljnega in nastaja kot samovoljni poseg subjekta v življenje, tako da sta tudi junakova akcija in njegovo spreminjanje sveta v bistvu nekaj neutemeljenega. Vesoljno bistvo, na katerega se opirata tako avtor kot junak, da lahko v njunem imenu spreminjata svet in preoblikujeta življenje, ni nobena prava trans-scendencia, ki bi združevala subjekt in objekt, marveč je samo izvor človekove samovolje, je samo zaradi človekovega interesa, saj vendar že vemo, da postane ravno v luči tega vesoljnega bistva vse, kar biva, nekam neustrezno in zato določeno, da ga človek spremeni. Resničnost izgubi sleherno težo, postane posojna in razpoložljiva za človeka in njegovo akcijo. Bistvo in smisel, duh, materija, zgodovinski interes imajo sicer še vedno položaj Platonove ideje dobrega, vendar pa »opravljajo« drugačno »funkcijo«: Platonova ideja je kot bit vsega vse, kar je, omogočala, osvetljevala, prevajala v navzočnost — zdaj pa bistvo jemlje vsemu realnemu njegovo posebnost, izroča ga človeku, spreminja ga v razpoložljivi predmet subjekta, pa naj bo to pišec romana ali njegov junak. Bistvo je tedaj nekaj, kar je potrebno človeku, postalo je njegova funkcija in skrojeno je po njegovi meri. Po člo-

vekovi meri skrojeno bistvo sveta, zgodovine, družbe in življenja omogoča, da vzame človek svojo usodo v svoje roke, da postane gospodar in ustvarjalec sveta in zgodovine, da po svoji podobi spreminja svet. Docela v skladu s tem je tudi znana Goethejeva oznaka romana, ki pravi: »Roman je subjektivna epopeja, kjer si avtor izprosi dovoljenje, da obravnava svet na svoj način. Vprašanje je le, če ima svoj način, vse drugo se že najde«. Če se torej v romanu pojavlja življenjska polnost, če so njegovi junaki iz mesa in krvi, je to mogoče le, ker ima avtor »svoj način« in ker si je izprosil dovoljenje, da obravnava svet ravno »na svoj način«, a to dovoljenje je dobil le zato, ker je ta »njegov način« samo reprodukcija bistva in ker je resnica razmerja med tem bistvom in otipljivim življenjem v tem, da je vse, kar realno je, zgolj potencialno gradivo za utelešenje tega bistva. Življenje kot potencialno gradivo dobi smisel, postane utemeljeno in resnično šele tedaj, ko ga človek, ki je v ta namen prejel posebno pooblastilo od samega bistva, ustrezno preoblikuje. Tudi na dnu Goethejeve definicije romana je svobodni subjekt kot gospodar in ustvarjalec sveta.

Zdaj je mogoče roman tudi zgodovinsko točneje označiti: če je človek gospodar in stvarnik sveta, s tem pa tudi samega sebe, potem to pomeni, da ni več prave transcendence, da boga ni več in da je mrtev. Ta sklep nas vrača k znani Lukácsevi tezi, češ da je roman epopeja sveta, ki so ga bogovi zapustili, dodati je treba le, da je roman epopeja sveta, v katerem je človek stopil na mesto boga, je torej epopeja humanističnega sveta in humanizma sploh.

Jasno pa je, da so vse te domneve upravičene le, če se da dokazati, da romana pred Evropo novega veka v Evropi še ni bilo, da ga torej ni bilo ne v srednjem veku in ne v antiki. S tem stopajo pred našo pozornost temeljna vprašanja zgodovine romana. To je zelo obsežno in zapleteno področje, vendar je potrebno vsaj na kratko opozoriti na nekaj dejstev, zlasti na tista, ki razkrivajo takšne razsežnosti evropske pripovedne proze, ki vse doslej še niso bile omenjene ali pa ne dovolj natanko obravnavane.

Ko skušamo pravkar izrečene teze o zgodovinskem času in prostoru romana preveriti z zgodovinskimi dejstvi, lahko kaj hitro ugotovimo, da niti v klasični Grčiji niti v evropskem srednjem veku niso nastajala takšna pripovedna dela, ki bi jih lahko imeli za roman v našem pomenu besede. Kljub temu pa uporabljata literarna zgodovina izraz *antični roman* in zaznamuje z njim vrsto pripovednih tekstov poganske in krščanske vsebine, ki so nastali v pozni antiki.\*

---

\* Glavni teksti, ki jih literarna zgodovina združuje v rubriki antični roman so: Psevdokalisthenes, *Roman o Aleksandru*; Lukian, *Zlati osel*; Apuleus, *Metamorfoze*; Petronius, *Satyricon*; Hariton, *Zgodbe Hereasa in Kallirrhoe*; Xenofon iz Efeza, *Efesiaka*; Heliodor, *Aitiopika*; Longos, *Dafnis in Hloe*; Ahileus Tatius, *Zgodbe Leukippe in Kleitofona*; Jamblih, *Babiloniaka*; Antonius Diogenes, *Cudesa onstran Thule*; Filostratos, *Življenje Apolonija iz Tyane*. Dva anonimna krščanska teksta: *Roman o Klementu* in *Življeje Sv. Ciprijana*.

Vprašanje, ki nas mora zanimati, se glasi: ali so ti pozno antični teksti res romani. To vprašanje zadeva verjetno tudi nekatere tekste ali njihove odlomke, ki spadajo v območje apokrifnih evangelijev.

Prvi modernejši raziskovalec teh besedil, nemški klasični filolog Erwin Rohde, je v svojem obsežnem delu *Grški roman in njegovi predhodniki* iz leta 1876 vezal nastanek teh besedil na razkroj mita kot edinega področja pesništva in integracijske sile družbe, vezal ga je na nastanek individualizma in njegove uveljavitve v helenizmu, razglasil jih je za produkt »neomejene samovolje individualne fantazije« in tako sprejel tisto definicijo, ki jo je že leta 1670 zapisal francoski pater Huet, češ da je roman »izmišljena ljubezenska zgodba«. Vendar pa je moral Rohde hkrati priznati, da so vsa ta besedila glede na evropski roman »izredno slabotna, prazna in pusta«, kar v naši terminologiji pomeni, da nimajo tiste življenjske polnosti, kakršna je značilna za roman Evrope novega veka, da so torej že nastajali iz svobode, ne pa tudi že iz življenja.

V nasprotju z Rohdejem pa je skušal sodobni nemški klasični filolog Reinhold Merkelbach v svojem delu *Roman in misterij v antiki* iz leta 1962 dokazati, da so antični romani izrazito religiozna, v bistvu hermetična besedila alegorične narave, vezana na posamezne misterije in celo na misterijske obrede, zlasti na kult boginje Iside. Če bi ta teza obveljala, bi antični roman res lahko docela izločili iz zgodovine romana. Vendar pa bi takšno ravnanje ne bilo docela v skladu z dognanji specialistov, saj moramo upoštevati tudi monografijo *Grško-orientalski roman v luči verske zgodovine*, ki jo je leta 1927 izdal, l. 1962 pa ponatisnil madžarski klasični filolog in raziskovalec verstev Karl Kerényi. Za nas je v tej zvezi važna predvsem ugotovitev, da je te pripovedne tekste registrirala kot samostjno literarno zvrst že poznoantična poetika sama, se pravi poetika časa, ko so vsi ti teksti nastajali oziroma dobili posebno popularnost. Iz tega sledi, da so ta pripovedna dela ne glede na svoj morebitni religiozno-misterijski izvor že prestopila prvotno religiozno območje, stopila so v javnost ter tako dobila nov, nereligiozni, torej literarni pomen. In res trdi Kerényi, da so vsa ta besedila v bistvu sekularizacija religije in mita. Prav zato pa je še posebej važno, da vemo, kakšen pomen in kakšen položaj je tem besedilom dajala pozno helenistična poetika. Imenovala jih je *argumentum*, to pa je: *ficta res, quae tamen fieri potuit* — izmišljena stvar, ki pa bi lahko bila, z grškim izrazom: *plasma* ali *ta plasmatikà*.

Smisel takšne oznake je mogoče spoznati le iz celotnega ustroja poznoantične poetike. Ta pa pozna poleg *argumentum* še dve rubriki. Prva je *fabula*, in *fabula* je: *quae neque veras, neque verisimiles continent res* — ki ne vsebuje ne resničnih in ne verjetnih stvari, je tedaj nekaj neresničnega, lažnega, z grško besedo *to pseudos* — laž. *Fabula*, ki je laž, ki ne pripoveduje niti resničnih niti verjetnih stvari, je za poznoantično poetiko tragedija, se pravi literarna zvrst, katere temeljna snov je religiozno mitološke narave.

Zadnja rubrika poznoantične poetike nosi naslov *historia*, in ta je *gesta res*, se pravi, »stvar«, ki se je zgodila, ali resnična »stvar« in zato

ji pripada grški izraz *aletheia* — resnica. Ta *historia* kot *gesta res* pa je za poznoantično poetiko zgodovinski ep.

Ne more biti naš namen, da bi podrobno razpravljali o temeljnem ustroju celotne helenistične poetike, pač pa je treba v zvezi z našim vprašanjem opozoriti samo na nekaj dejstev. Pri vsem je treba doumeti splošni smisel oziroma splošni zgodovinski položaj, ki se izraža v tej poetiki. To pa najlažje spoznamo, če opisane rubrike primerjamo z oznakami Aristotelove *Poetike*. Pri tej primerjavi se odkrije najprej in najhitreje dejstvo, da ima roman v poznoantični poetiki natančno tisti status, kakršen je bil v Aristotelovi *Poetiki* določen za poezijo kot *mimesis* v celoti. Aristotel namreč pravi: »Iz doslej povedanega je tudi razvidno, da pesnikova naloga ni pripovedovati, kaj se je v resnici zgodilo, ampak kaj bi se bilo lahko zgodilo, to je, kaj bi se po zakonih verjetnosti in nujnosti utegnilo zgoditi. Zato tudi razlika med zgodovinarjem in pesnikom ni v tem, da piše eden v prozi, drugi v verzih (saj bi Herodotovo zgodovino lahko kdo preli v verze, pa bi ne bila nič manj zgodovina kot v prozi); razlika je namreč v tem, da eden opisuje, kar se je v resnici zgodilo, drugi pa, kar bi se bilo lahko zgodilo. Zato je poezija nekaj, kar je bližje filozofiji in pomembnejše kot zgodovinopisje: poezija govori bolj o splošnem, zgodovinopisju o posameznosti. Pod splošnim razumem, če kdo opisuje, da bi človek s takim in takim značajem po zakonih verjetnosti in nujnosti storil to in to; in prav to je smoter poezije... Pod posameznosti pa razumem, če npr. kdo opisuje, kaj je Alkibiad naredil ali doživel.« —

Aristotel torej glede na stopnjo resničnosti ne pozna nikakršnega razločka med posameznimi literarnimi zvrstmi, kar pomeni, da je predmet poetičnega oblikovanja to, kar imenuje *ta dynata*, se pravi, kar je »dogodljivo« ali »izvršljivo«. Prav to dogodljivo in izvršljivo pa je hkrati bolj splošno od tega, kar se je že dogodilo in izvršilo in zato je poezija več kot historiografija, katere predmet je *gesta res*, kar se je že zgodilo.

Očitno je, da se je v času, ki je potekel med Aristotelom in poznoantično poetiko dogodila nadvse važna sprememba: to, kar je bilo po Aristotelovem prepričanju značilnost celotne poezije, je zdaj postalo značilno samo za eno izmed literarnih zvrsti, ki s tem postane glavni predstavnik poezije, kakor je poezijo razumel Aristotel. Ta sprememba je očitno posledica dejstva, da so se zgodile spremembe v samem razumevanju resnice, kajti s tem ko je poznoantična poetika priznala resničnost samo historičnemu epu, katerega predmet je *gesta res*, je hkrati sprejela za svoje izhodišče tisto pojmovanje resnice, ki velja za znanost, in tako dejansko izenačila historični ep s historiografijo. Aristotel je poezijo ločil od znanosti, poznoantična poetika pa za svoj temelj že prevzema načelo znanstvene resnice, se pravi, da prevzema takšno pojmovanje resnice, po katerem je resnično le to, kar se sklada z neko stvarjo, se pravi, da je resnica to, kar pove znani latinski stavek: *veritas est adaequatio intellectus ad rem*. Vendar pa poznoantična poetika tega načela še ni v celoti sprejela, saj ohranja tragedijo kot docela zakonito obliko poezije, čeprav ji tragedija velja za laž. V tem pa se kaže razdalja, ki loči poznoantično



poetiko od Evrope novega veka: če namreč v novoveški Evropi rečem, da je neko literarno delo laž, sem s tem hkrati rekel, da to delo sploh ni nikakršna umetnina. Zato je očitno, da je poznoantična poetika zname, nje neke faze, ki je vmesna, se pravi, da je znamenje sveta, ko načelo znanstvene resnice še ni moglo postati nekaj splošnega. Pomen tega dejstva za sam roman je razviden le, če vemo ob kakšnem pojmovanju resnice je mogoč evropski roman. Dejstva, ki smo jih navedli ob tradicionalnem evropskem romanu, že sama po sebi dovolj razločno kažejo, kakšnemu načelu resnice je bil ta roman prirejen. Bralec namreč vedno primerja roman s podatki svojega izkustva in je zmožen komunikacije samo, če se v tej primerjavi izkaže, da je to, kar bere, v skladu s podatki njegovega izkustva. Samo v takšnem primeru je roman »dober«. Bralčevo izkustvo je izkustvo o nečem, predvsem o nečem, kar realno biva, zato je preverjanje ustreznosti hkrati ugotavljanje, če roman ustreza temu, kar realno biva. Roman je resničen oziroma roman pripoveduje resnico le, če je v skladu z nečim, kar je zunaj njega, pa naj bo to nekaj otipljivega ali pa nekaj idealnega, npr. določena teza, ideja itd. Tradicionalni roman je nastajal tedaj v območju tistega razumevanja resnice, ko je resnica lastnost človekove izjave, in sicer v primeru, če se ta izjava sklada s stvarjo zunaj sebe. Resnica je lahko seveda tudi lastnost neke otipljive stvari, vendar je ta stvar resnična le, če se sklada z nečim, kar je zunaj nje, z idejo ali bistvom. Takšno pojmovanje označuje v tradicionalnem romanu tudi njegovega junaka, saj smo ugotovili, da je njegova naloga v tem, da čimprej doseže skladnost eksistence z esenco. Prav zaradi tega v Evropi ni mogoče, da bi nam kako literarno delo veljalo za laž, pa bi še vedno priznavali, da je kljub svoji lažnosti tudi umetnina. To temeljno dejstvo se je po svoje reproduciralo v načelnih izjavah samih ustvarjalcev romana, prav tako pa tudi v njihovih ustvarjalnih postopkih. Že Stendhal je hotel spremeniti besedno umetnost v neke vrste znanost, saj vemo, da se je na svoje pisateljstvo pripravljaj nekaj let, in sicer tako, da je podrobno študiral tedanjo znanost o človeku, tedanjo psihologijo in filozofijo, ustvariti je hotel prav poseben stil, ki bi bil kar se da stvaren, ne-pesniški, podoben stilu Napoleonovega zakonika, ter razglasil načelo: resnica, gola resnica! Še bolj odločen je bil Balzac, kakor je to razvidno zlasti iz njegovega uvoda v *Človeško komedijo*, kjer zagotavlja, da mora romanopisec ravnati natančno tako kakor prirodoslovec. Flaubert je izjavljaj, da mora pisatelj obravnavati ljudi kot mastodonte, da se mora torej vesti kakor znanstvenik — zoolog. Brata Goncourta sta svoj roman *Germine Lacerteux* predstavljaj kot klinično raziskavo ljubezni. In slednjič je Zola spremenil roman v znanost in ga docela izpostavil znanstvenim metodam.

Že ta kratki opis nekaterih dejstev, ki označujejo zgodovino evropskega romana glede na pojmovanje resnice, dovolj jasno kaže, da antični roman ni nastajal na področju istega pojmovanja resnice, kakršno je določaj eksistenco evropskega romana. Že ta sklep pa dokazuje, da antični roman nikakor ni mogel imeti enakih lastnosti in enakega pomena kot evropska roman.

Do podobnih sklepov privede tudi vsebinska oznaka romana v poznoantični poetiki. Roman kot *argumentum* je tu združen s komedijo — komedija pa je bila vedno nekaj aktualnega, zajemala je svojo snov iz sedanjosti, in ker je bil roman združen s komedijo v isti rubriki ter hkrati nasprotje zgodovinskega epa, je očitno, da je bil že vezan na otipljivo, živo, socialnozgodovinsko existenco človeka, kakor to velja tudi za evropski roman. Kljub temu pa je bil še vedno *plasma*, ni bil *aletheia*. To pa ga približuje tragediji, ki je *pseudos* — laž. Vprašanje seveda je, ali je bil roman potisnjen v bližino tragedije ravno zaradi svojih neutajljivih religiozno-mitoloških sestavin? Morda. Vendar pa so bile te sestavine očitno že takšne, da romana ni bilo mogoče docela potisniti v rubriko tragedije in ga razglasiti za laž, in če so bile zgodbe, ki so jih ta besedila popisovala, po svojem izvornem pomenu sicer res *imitatio Isidis*, kakor to dokazuje sam Kerényi, pa so že dobile pomen posnemanja realne človekove zgodovinsko socialne existence, sicer ni razumljivo zakaj je bil roman postavljen v rubriko *argumentum* hkrati s komedijo.

Posebno vprašanje je, zakaj je v poznoantični poetiki dobila komedija, ki ima za svojo snov otipljivo življenje, kakor se neposredno dogaja, pomen nečesa, kar ni res, a bi se lahko dogodilo. Vendar pa to vprašanje nima enakega pomena kot vprašanje o romanu, saj je očitno, da gre pri združitvi komedije in romana v isti rubriki za srečanje dveh elementov, ki sta prišla vsak iz druge smeri. Konkretni zgodovinski pomen dejstva, da je v poznoantični poetiki dobila komedija tisti status, kakršnega ponazarja beseda *argumentum*, je zato drugačen od pomena, ki ga ima dejstvo, da je isti status dobil tudi roman. Roman je namreč — če zaupamo tako Kerényiju kakor Merkelbachu — zajemal svojo snov iz območja religije in mitologije ne pa še iz realnega življenja samega, tako da po svoji snovi pripada istemu območju kot tragedija. To pa pomeni, da se realno življenje človeku še ni ponujalo na enak način kot se je ponujalo človeku Evrope novega veka. Zato v teh romanih še ni polnosti življenja, v njih je komaj začetek svobode, ki pa še ni omogočala, da bi se človek zares suvereno dvignil nad življenje in ga obravnaval na »svoj način«, omogočala mu je le, da se je dvignil nad mit in religijo. Zato smemo trditi, da je antični roman roman v nastajanju, roman pred romanom, čeprav z vsemi svojimi razsežnostmi, s svojim pomenom, kakor je razviden bodisi iz njegove vsebine bodisi iz položaja, kakršnega mu je določila poznoantična poetika, prvi začetek tistega dogajanja, ki je slednjič omogočilo nastanek evropskega romana, in zato je vse, kar smo o antičnih pripovednih besedilih lahko ugotovili, hkrati potrdilo tistih značilnosti, ki nam veljajo za temeljne lastnosti evropskega romana.

Razmišljanje o poznoantičnih pripovednih besedilih pa ne dokazuje samo to, da je roman zares tvorba Evrope novega veka, marveč hkrati kaže, da je njegova usoda vezana tudi na usodo resnice oziroma da se dogaja roman po meri dogajanja resnice, zaradi tega je mogoče zgodovinski razvoj evropskega romana razumeti le, če razumemo njegovo razmerje do vladajočega načela resnice. Ugotovili pa smo že, da je evropski roman v svojem razvoju skušal doseči tisto stopnjo zvestobe resnici, kakršno

dosega znanost. Najdoslednejši je bil v tem pogledu Emile Zola. Ni težko dokazati notranje protislovnosti njegove teorije o eksperimentalnem romanu, zato se po navadi z njegovimi teoretičnimi spisi skoraj nihče resno ne ukvarja. Vendar je gotovo, da Zolajevi teoretični naporji niso nekaj naključnega. Na eni strani so logična posledica daljšega razvoja, so logični konec Stendhalovih, Balzacovih in Flaubertovih prizadevanj, na drugi strani pa so poskus, kako utemeljiti umetnost v svetu, kjer prevladuje znanstveno načelo resnice. V tem svetu je namreč umetnost vedno nekaj problematičnega — to problematičnost je na kratko in zelo jasno opisal sodobni nemški pisatelj Hans Erich Nossak v svojem eseju *Nezanesljivi položaj literature*, kjer pravi med drugim, da »nujnosti znanosti ne spodbijajo ne znanstveniki in ne laiki, sporne so kvečjemu metode in dognanja. Za nujsnost literature pa ni ustreznega dokaza, eksistira brez nujsnosti, in vsak pisatelj skuša z vsako novo knjigo prinesiti ta dokaz, ki pa je takoj spet brez veljave.«

Zaradi vsega tega je očitno, da so Zolajeva prizadevanja ne le plod daljšega razvoja, marveč izvirajo hkrati iz temeljnega eksistenčnega vprašanja literature, in prav zato je potrebno teoretične temelje njegovega literarnega ustvarjanja nekoliko podrobneje premisliti. Ko je Zola vključil roman v znanost in zasnoval hkrati posebno znanstveno hierarhijo: fizika, kemija, fiziologija, roman, je hkrati zavrgel celotno poezijo, saj jo je razglasil za že preseženo fazo v razvoju človeštva, kar pomeni, da je ukinil roman kot literaturo, kot umetnost in kot poezijo. Z Zolajem je torej konec romana kot literature. In če je mogoče dokazati, da je ta konec romana le nujna posledica temeljnega ustroja romana sploh, bi to pomenilo, da je bila zgodovina evropskega romana samo pot k njegovemu koncu, ali z drugimi besedami, da je nastala tista čudovita sinteza življenja in svobode le zato, da bi slednjič propadla. Ker pa je, kakor je razvidno iz vseh dotedanjih razmišljanj, usoda romana v določeni meri tudi usoda njegovega junaka ter usoda njegove estetske strukture, je očitno, da se mora pomen tega konca in tega propada razkrivati tudi v ustroju glavnega junaka.

Temelj Zolajevih junakov je, kakor je splošno znano, njihova apriorna fiziološka narava, ki so jo po zakonih dednosti prejeli od svojih prednikov. Njegovi junaki so tedaj docela determinirani in nimajo nikakršne možnosti za svobodno odločanje. Iz romana je tedaj izginila svoboda, zato pa je postal do kraja svoboden avtor sam, kar se kaže že v preprostem dejstvu, da je Flaubert še lahko rekel: »Gospa Bovary sem jaz sam«, medtem ko bi Zola nikdar ne mogel reči: »Nana — to sem jaz«. Za naturalistični roman je tedaj značilno, da se je avtor docela umaknil iz svojega junaka, kar pomeni, da avtor junaka zdaj docela obvlada, da je junak zares postal ubogljivi predmet »znanstvene raziskave« in »znanstvenega eksperimenta«. Čim večja je tedaj avtorjeva svoboda, tem manjša je svoboda junaka oziroma življenja. Načeloma to pomeni, da se je pri Zolaju sinteza svobode in življenja porušila, kar se v romanu kaže tako, da se pojavljajo v njem podrobni opisi okolja, natančna deskripcija stvari in dejstev, vendar tako, da se ti opisi nekako ne morejo do-

volj smotrno vključiti v samo dogajanje romana, postajajo nekaj samostojnega in pravzaprav zavirajo celotni potek, tako da jih bralec, ki ga zanima predvsem junakova usoda, lahko mirno preskoči.

Ker pa smo trdili, da so Zolajeva stališča zakonita posledica dolgotrajnejšega razvoja, moramo hkrati pristati še na domnevo, da je tudi ukinitelj junakove svobode plod dolgotrajnejšega razvoja, kar pomeni, da je zgodovina evropskega romana v resnici na eni strani naraščanje avtorjeve in postopno izginjanje junakove svobode. Junakova svoboda pa je, kot že vemo, utemeljena v njegovi zvezi z metafizično bitjo ali bistvom in je hkrati znamenje njegovega svobodnega razpolaganja s svetom. Če tedaj v poteku zgodovine evropskega romana junakova svoboda vedno bolj propada, potem mora to pomeniti, da postaja njegova zveza z metafizično bitjo vedno bolj problematična. In res: Stendhalov Julijan Sorel je odhajal v svet v imenu celotnega družbenega razreda in v imenu totalne vizije drugačnega sveta in življenja. Balzacov Lucien de Rubempré nima za seboj nikakršnega razreda več, v svet ga žene le njegov lastni interes, vendar pa je ta interes vezan na neko splošno vrednoto, ki se ji pravi poezija, saj hoče vendar uspeli s plemenitim sredstvom poezije. Tudi Ema Bovary se ne opira več na interes širše družbene skupine, v njej ni nič več družbeno spontanega in edina družbena razsežnost njenega ravnanja je v tem, da hoče posnemati življenje višjih slojev. Trudi se le za to, da bi lahko svobodno izživljala svoje strasti in čustva, zato so njene ambicije še mnogo manj pomembne od ambicij Balzacovega pesnika, vendar pa se hkrati še vedno utemeljujejo, utemeljujejo pa se ravno tako kot pri Balzacu v nekih vrednotah, vendar pa so te vrednote glede na vrednoto ali ideal, v imenu katerega nastopa Balzacov Lucien, dosti bolj neogljuje: to so junaki neprimerne, manj vrednega romantičnega beriva. Emine vrednote in ideali imajo literarno naravo. Zolajev junak pa je slednjič docela podrejen svoji fiziologiji, kar se je zgodilo že v romanu bratov Goncourtov. Junak nima zdaj skoraj nobene družbene in metafizične razsežnosti več. Očitno je tedaj, da je zgodovina evropskega romana postopno omejevanje metafizično družbene pomembnosti junakov. Ker pa je način bivanja teh junakov akcija, pomeni pravkar opisani proces, da tudi akcija kot spreminjanje sveta in »obravnavanje življenja na svoj način« polagoma izgublja svoj splošni pomen. Vedno manj je izraz nekega splošnega interesa in vedno bolj je samo v službi čisto egoističnih individualnih potreb. Spreminjanje sveta se je spočetka prikazovalo tako, kakor da hoče spremeniti svet v interesu sveta samega, na koncu pa je to spreminjanje samo še v interesu spreminjevalca. In ko postane slednjič pri Zolaju vir delovanja fiziološka determiniranost, se s tem razkrije, da akcija sploh ni več družbeno utemeljena, saj izvira iz nekih naravnih lastnosti človeka, dobila je tedaj poteze nečesa naravnega in elementarnega, česar sploh ni mogoče več globlje utemeljiti, pa tudi ne resnično obvladati oziroma podrediti splošnim interesom, splošnemu smislu ali bistvu.

Neutemeljenost človekovega poseganja v red stvari pomeni seveda neutemeljenost njegove svobode. Zato se v opisanih procesih, ki označu-

jejo zgodovinski razvoj evropskega romana izkazuje tudi neutemeljenost, ali ne-smisel človekove svobode kot temeljne razsežnosti njegovega delovanja. Ne-smisel svobode pomeni ne-smisel akcije. Ta nesmisel akcije se ne kaže samo v ustroju Zolajevega junaka, marveč je bil v evropskih romanih že vseskozi navzoč, le da se je kazal drugače, kazal se je v tragičnih polomih junakov. Za tradicionalni evropski roman je namreč značilno, da se ob njegovem koncu junak iz življenja bodisi umakne, bodisi, da je uničen ali pa se sam uniči. Prav v teh koncih se tedaj razkriva nemožnost akcije, ki hkrati pomeni tudi neutemeljenost akcije. Ker pa je bila akcija vedno zasnovana v nekem *naj-bo* in ker je bil ta *naj-bo* samo reprodukcija nekega vesoljnega smisla ali bistva, pomeni neutemeljenost akcije samo to, da to vesoljno bistvo ni nekaj, kar bi lahko akcijo utemeljevalo, ji dajalo smisel in jo z uspehom potrjevalo. V neuspehu akcije ali življenjske usode se kaže, da bistvo ni izvor smisla, je nekaj brezsmiselnega; in če nam smisel velja za nekaj polnega in zanesljivega, je spričo opisanih lastnosti očitno, da je bistvo nekaj praznega in izdajalskega, za kar smemo uporabiti besedico *nič* ali *nihil*. In vendar je junak odhajal v boj prav v imenu tega nič, se pravi v imenu vesoljnega bistva ali smisla, v boj ga je zvalo ravnó to bistvo samo, in ker se je ta boj končal s polomom, pomeni, da je v ta polom »zvalo« junaka bistvo samo. V bistvu je tedaj neki nič, ki je nesmisel, hkrati pa je v tem bistvu še neki drugi nič, ki je nekaj uničevalskega, in to uničevalsko se razodeva v uničenju ali samouničenju junaka. Uničevanje in samouničevanje junaka pa se kaže na dva načina, kaže se v tragičnih usodah junakov in kaže se v postopnem omejevanju junakove svobode, v postopnem razpadanju njegove družbenometafizične razsežnosti. Zato lahko rečemo, da je tradicionalni evropski roman sicer res utemeljen v metafizičnem razumevanju biti in bistva, vendar tako, da hkrati v usodah svojih junakov in v poteku svoje lastne zgodovine razkriva tisto razsežnost te biti in bistva, ki ji pravimo nič ali nihil.

Naše razpravljanje je prišlo s tem do tiste točke, ko zupúšča nekatere splošne sklepe znane Lukácsve *Teorije romana*. Lukács seveda ni mogel mimo neuspehov, polomov, tragedij in samomorov junakov tradicionalnega romana in je hkrati moral opazovati te polome v okviru zgodovinskega razvoja evropskega romana. Pri tem pa ga je presenetilo predvsem dejstvo, da odhajajo ti junaki drug za drugim v isti neuspešni boj, ne da bi se menili za polome, neuspehe in katastrofe svojih predhodnikov. Lastnosti, ki so se mu tako razkrile, je povzel najprej v tisti svoji definiciji, ki pravi, da je roman mogoč le, če zija med človekom in svetom nepremostljiv prepad, vendar tako, da kljub temu druží človeka in svet še dovolj trdna vez. Človek vedno znova poskuša, čeravno ve, da ne more uspeti — zato je za Lukácsa roman na eni strani znamenje resignacije, na drugi pa znamenje moške zrelosti. Vse to je v določeni meri gotovo res, premisliti pa je treba, kaj ta resignacija in ta moška zrelost pomenita in kako sta sploh možni: kako da je človek vedno znova poskušal, čeravno je pri slehernem poskusu propadel? Že na prvi pogled je jasno, da so junaki tradicionalnega romana lahko odhajali

drug za drugim v iste neuspešne boje le, dokler je bil za novega junaka polom njegovega predhodnika nekaj naključnega, začasnega in nezavezujočega. In ker je bilo tako, je lahko dobivala tragična usoda tradicionalnih junakov naravo fizičnega propada in moralne zmage, saj je propad pomenil samo to, da je junak do konca in ne glede na žrtve ohranjal zvestobo svoji ideji. Tako je tudi nihilistična resnica metafizičnega bitva ali biti, ki jemlje vsemu, kar je, njegovo lastno težo, ga izroča človeku in človeka samega »žene« v uničenje in samouničenje, ostajala ne kaj naključnega, ni se mogla uveljaviti z vso svojo močjo, ni mogla postati zavezujoča. Ta nihilistična razsežnost se je sicer pojavljala, a je ostajala v posebnem »stanju«, ki ga je mogoče označiti z izrazom *prikritost* — in da ne bo pomote, je treba pri tem seveda jasno poudariti, da je nihilistična razsežnost v romanu sicer prihajala na dan — ko se to ne bi bilo dogajalo, ne bi bilo ne katastrof junakov ne postopnega omejevanja njihove metafizične in družbene razsežnosti, pa tudi tistih lastnosti v romanih Dostojevskega in Flauberta ne bi bilo, na katere se sklicuje večina sodobne pripovedne proze, kot na sestavine svoje utemeljenosti. Vendar je vse to ostajalo v implicitnem stanju, pomen vsega tega je bil prikrit.

Prikritost, o kateri je tu beseda, je določala tudi odnos do besedil in način branja. Za primer naj bo Flaubertov opis mrtve Eme. Najprej beremo: »Emina glava je bila nagnjena na desno ramo. Odprta usta so bila podobna črni jami v spodnjem delu obraza; palca sta podvita ležala v dlaneh; obrvi so bile kakor z belim prahom presejane in oči so ji izginjale v lepljivi bledici, podobni tenki kopreni, kakor da bi jih bili opredli pajki.« In dve strani nato beremo še: »Treba je bilo privzdigniti glavo; tisti mah se ji je ulil iz ust val črne tekočine«.

Ta opis Emine mrtve glave velja večinoma za izraz naturalistično-realističnih načel literarnega ustvarjanja, in kot takšnega ga bralec tudi v resnici dojema, zaradi tega kar zdrzne mimo njega, zdi se mu nekaj, kar je bolj zanimivo za avtorjeva načelna stališča, kot pa za samo dogajanje v romanu. Kljub temu pa ostane v bralcu vendar nekakšen nelagodni občutek, in če se ne podredi tekočemu času romana in prisluhne ravno tej nelagodnosti ter se vpraša o pomenu te čudno zmaličene mrtve glave glavne junakinje, kar naenkrat odkrije v tem opisu tudi metaforičen pomen. Iz tega obraza govori nekaj grozljivega, v človeka zija grozljiva praznina tiste črne jame, iz katere se navsezadnje pcedi še črn curek. V bralca strmijo slepe oči, ki so jih prepredli pajki. Tako je, kakor da je ta obraz prava podoba tega, kar je obvladovalo celotno Emino življenje, kakor da se je v njem prikazala resnica tega življenja in kakor da se je ta resnica prikazala šele v smrti, natančno tako, kakor se je iz mrtvih ust ulil val črne tekočine. Vse je kakor podoba tistega ničča, ki je uravnaval Emino življenje in ji življenje tudi vzel ter se tako šele v njenem samomoru do konca razkril kot to, kar v resnici tudi je. Zdaj šele je bralec v oblasti besedila, zdaj šele imajo vse te besede pomen poezije kot čutnega izžarevanja ideje, medtem ko je bil prej ta opis samo nekoliko zoprni naturalistično-realističen detajl, ki ga je mogoče

celo preskočiti ali hitro pozabiti in ki je razveseljeval samo literarne zgodovinarje, da so ob njem lahko dokazovali, kako je Flaubert zares predhodnik naturalizma. Uveljavljeni način branja je torej uničeval ali pa vsaj močno blokiral poetičnost besedila, če seveda razumemo poezijo kot prinašanje resnice na dan ne glede na to, ali je ta resnica lepa ali grda. Temu načinu branja se pridružujejo tudi postopki literarne zgodovine, kritike in teorije. Tak postopek je že razlaga besedila na podlagi literarnega programa določene literarne smeri, ki ji je avtor pripadal — v našem primeru je to naturalizem. Enak pomen imajo tudi tiste analize, ki razlagajo tekst bodisi iz pisateljeve psihofizične narave, bodisi iz značilnosti dobe, naroda, rase in tako dalje. V vseh teh primerih se konstituira pomen besedila tako, da besedilo reduciramo na nekaj, kar je zunaj njega in prav zaradi tega se ne more razodeti pomen, ki je prišel v te besede zato, ker so to pesniške besede. Enako vrednost imajo tudi tiste raziskave, ki se ukvarjajo z značilnostmi stila in kompozicije, v takšnih raziskavah postane besedilo bolj ali manj uspešna izpolnitev neke konkretne stilistično-kompozicijske naloge in nič več. Vsi ti postopki, ki so bili sicer znanstveno utemeljeni in ki so zasnovali cele znanstvene stroke, so po svoje in dovolj intenzivno prispevali k temu, da je trenutek razkritja ostajal goli trenutek, nekaj naključnega, prispevali so torej k prikrivanju in se omogočali iz prikritosti.

S tem se seveda nočemo spuščati v druga vprašanja, ki so v zvezi z literarnimi vedami nasploh, gre namreč za to, da bi postalo jasno, da je prikritost neka splošnejša in širša struktura, v katero so bili ujeti vsi: avtor, bralec, znanstvenik in junak romana. Prikritost je struktura sveta. Zato je mogoče reči tole: tradicionalni roman je res izrekal nihilistično razsežnost — sicer ne bi bil umetnost in *poiesis* — vendar pa je bil mogoč samo, dokler je ostajala ta razsežnost v toku samega sveta hkrati tudi prikrita — mogoč je bil v času optimističnega aktivizma. Prav ta prikritost je omogočala tudi tisto čudovito sintezo, ki ji pravimo ravnovesje med življenjem in svobodo, omogočala je svobodnega junaka, ki je bil subjekt akcije, katere nedosežni cilj je bil identiteta bistva in bivanja.

Ne bi bilo upravičeno misliti, da so zdaj popisane zares vse značilnosti in razsežnosti tradicionalnega romana in njegove zgodovine ter da so razrešena vsa vprašanja, ki so s tem v zvezi. To sploh ni bil naš namen, kajti vse to razmišljanje je prirejeno glavnemu predmetu: vprašanju o pripovedni prozi Franza Kafke oziroma njegovega romana *Grad*, zato je naš opis opozarjal le na tiste sestavine, ki omogočajo, da zastavimo to vprašanje na ustreznem nivoju. To je nivo resnice, oziroma območje vprašanja o prikritosti in razkritosti nihilistične razsežnosti bistva, kar pomeni, da se prvo vprašanje, na katero naletimo, če hočemo po vsem tem ustrezno razpravljati o Kafkovi pripovedni prozi, glasi takole: kaj je z nihilistično razsežnostjo bistva v tej prozi. Odgovor na to vprašanje daje že prvi Kafkov obsežnejši prozni tekst, roman *Proces*. Glavni junak tega romana, bančni uradnik Joseph K. je zapleten v neko čudno sodno obravnavo, ki se konča tako, da je obtoženec spoznan za

krivega, obsojen na smrt in justificiran v nekem kamnolomu. Vprašanje je, česa je kriv Joseph K.? To je razvidno iz naslednjih besed, ki sta jih v stolnici izmenjala duhovnik in obtoženec: »Ne,« je rekel duhovnik, »ne smemo vsega imeti za resnično, to moramo imeti samo za nujno.« »Zalostna misel,« — je rekel K., »s tem postane laž svetovni red.«

Joseph K. hoče, naj bi bile stvari resnične, gre mu tedaj za resnico, za skladnost med stvarmi in njihovim bistvom, kar pomeni da mu otipljiva stvar samo takrat kaj pomeni, če je v skladu z bistvom. Dokler pa stvari niso v skladu z bistvom, so seveda lažne, treba jih je zanikati, zavreči, uničiti, da ne bi bilo več ničesar, kar je v nasprotju z bistvom in smislom, da bi torej bistvo in smisel neomejeno vladala. V nasprotju z obtožencem pa je duhovnik prepričan, da stvari ne gre presojati po tem, ali so v skladu z bistvom ali ne, človek svojega razmerja do sveta, do tega, kar realno biva, pa naj bodo to mrtve stvari, ljudje, družba ali zgodovina, ne sme graditi na merilu resnice, v duhu skladnosti in identitete, pač pa mora vse, kar je, razumeti kot takšno, kakršno je, razumeti mora, da je vse nujno, kar seveda ne pomeni, da je tudi že resnično. Temeljna zadeva tedaj namreč ni bistvo, marveč je bivanje, in bistvo povzroča samo to, da se človeku bivanje izmakne. In prav zato je bil Joseph K. kriv in slednjič usmrčen.

Že na prvi pogled je očitno, da je temeljni ustroj Josepha K.-ja v *Procesu* docela enak temeljnemu ustroju junaka iz tradicionalnega romana, ki je hotel doseči zmagoslavje resnice in bistva in ustvariti tak svet, kjer bi bila bistvo in bivanje usklajena, ter je prav zato posegal na red že obstoječega sveta in tako zanikoval njegovo nujnost in ostajal brez realnega bivanja. Zato je *Proces* pravzaprav proces proti junaku tradicionalnega romana, proti človeku kot svobodnemu subjektu spreminjevalske akcije. Prav ta subjekt je spoznan za krivega in usmrčen. Usmrtitev je v romanu popisana takole: »Na K.-jevo grlo pa so se položile roke enega od gospodov, medtem ko mu je drugi zabodel nož globoko v srce in ga tam dvakrat obrnil. Z ugašajočimi očmi je K. še videl, kako sta gospoda prav blizu njegovega obraza, z licem ob licu, naslonjena drug na drugega, opazovala, kako bo z njim. 'Kakor pes,' je rekel, bilo je, kakor da ga bo sramota preživela.«

Joseph K. je poginil kot pes, in sam se je tega zavedal, medtem ko je junak tradicionalnega romana umiral, če že ne kot junak, pa vsaj kot tragično bitje. Tradicionalni junak je bil ponos sveta, Joseph K. pa je njegova sramota. Položaj je torej glede na tradicionalni roman obrnjen: junakov polom je utemeljen, kriv je junak, zato je nekaj sramotnega. Ni več sramota to, da bivanje ni v skladu z bistvom, sramota je v tem, ko človek sprejema ta razloček kot nekaj sramotnega; in ga tako spreminja v izhodišče in temelj svoje akcije. S tem pa seveda ni obsojen samo tradicionalni junak kot tak. Obsojeno je tudi bistvo kot temelj junakovega delovanja. Bistvo očitno ne more opravičiti tega delovanja, niti ne človeka, ki je nosilec akcije, sicer bi Joseph K. ne mogel biti obsojen na smrt. To pa je natanko tisto, kar je razkrivalo že v tragič-



nih koncih tradicionalnih romanov: junakova akcija namreč ni uspela, ni dobila z uspehom ustreznega potrdila in opravičila, in ker je bila ta akcija zasnovana v bistvu, pomeni, da bistvo ni potrdilo upravičenosti akcije. Vendar pa je ta »lastnost« bistva in akcije ostala v okviru tradicionalnega romana in njegove zgodovine prikrita, medtem ko je pri Kafki postala odkrita, postala je nekaj nepreklicnega. Kafkovo besedilo torej zdrži in zadrži v sebi nihilistično razsežnost oziroma: ta razsežnost se zdaj uveljavlja kot resnica bistva. S tem pa je nastopil konec prikrivosti. Nekako tako je, kakor da se je junak tradicionalnega romana utrudil od večno neuspešnega boja, nenehnega poskušanja, ki ne vodi nikamor, ponavljajočih se polomov, smrti in samomorov, se slednjič vprašal, ali niso morda vse te katastrofe vendarle nekaj docela upravičenega in utemeljenega ter hkrati na to vprašanje pozitivno odgovoril.

V takšnem položaju pa se je v okviru romana morala poroditi vrsta zelo važnih posledic, hkrati pa se je odprla cela kopica novih vprašanj, ki so terjala odgovor. Te posledice, vprašanja in odgovore bo pričujoče razmišljanje skušalo poiskati v Kafkovem romanu *Grad*.

Nekatere usodne posledice, ki so morale nastati v tem novem položaju in ki so na novo opredeljevale ustroj romana, se odkrijejo že, če primerjamo zunanje sestavine *Gradu* s sestavinami tradicionalnega romana.

Kafkov roman *Grad* — tako kaže že površen pregled — ima v glavnem tri sestavine, in to so zemljemerec K., ki je osrednji junak, nato pa še vas ali ljudstvo in nad njim grad ali oblast s posebnim uradniškim aparatom. Tradicionalni roman pa ima samo dve sestavini: junaka in svet okrog njega, tako da imamo opraviti očitno z nekim zelo važnim razločkom. Vendar tega ne gre pretiravati, saj sta vas in grad pri Kafki nekaj enotnega in sta pravzaprav to, kar je v tradicionalnem romanu svet, v katerega stopa junak, v katerem in s katerim je junak v spopadu, kakor je tudi zemljemerec K. v nekakšnem spopadu z vasjo in gradom hkrati, saj ne more priti niti v grad, niti se ne more v vasi udomačiti. Svet je torej zdaj drugače urejen in zgrajen kot v tradicionalnem romanu, sestavljen je iz ~~treh~~ delov, iz česar bi sledilo, da se je kar naenkrat pojavila neka docela nova sestavina. Vendar to ni res, saj vse, kar je bilo povedano o ustroju tradicionalnega romana, dovolj prepričljivo kaže, da ima tudi tradicionalni roman tri sestavine: najprej je junak kot nosilec nekega najstva in iz njega izvirajoče akcije; nato je svet, ki ima pomen eksistence brez pravega smisla in ga je zato treba spremeniti, doseči identiteto bivanja in bistva; nazadnje pa je še neko bistvo, neki smisel, neka metafizična bit, ki se reproducira v junakovem najstvu in ki ji je treba prilagoditi bivanje. Vendar pa se to bistvo, bit ali smisel v romanu nikdar neposredno ne pojavljajo, ne dobijo čutno nazorne oblike in ostajajo vseskozi nekaj abstraktnega in nekaj nevidnega. Potemtakem je razloček med Kafko in tradicionalnim romanom v tem, da imajo, pri njem vse tri sestavine enak položaj: vse tri se pojavljajo neposredno v samem svetu romana in vse tri imajo čutno-nazorni način navzočnosti, kar pomeni, da je Kafka bistvu, smislu in biti odvezel njegovo abstraktno naravo in jih postavil v sredo življenja.

Iz te misli izvirajo daljnosežne posledice, zato jo je treba posebej preveriti. Najprej je treba vedeti, zakaj ostajajo bistvo, smisel in bit v tradicionalnem romanu vseskozi nekaj abstraktnega, da ne morejo stopiti v roman sam. Gotovo zato, ker je bistvo samo po sebi nekaj abstraktnega, ker je drugačno ali celo nasprotno od tega, kar resnično biva. Takšno pa mora biti, če naj ima junak sploh pravico, da spreminja svet, saj je njegova akcija upravičena in mogoča le, dokler bivanje ni identično z bistvom. Če tedaj bistvo v okviru tradicionalnega romana ne more nikdar prispeti do čutno nazorne navzočnosti, tedaj to pomeni, da je vseskozi nekaj neuresničenega, nekaj, kar ne doseže ustreznega utelešenja v bivanju, ki pa ima edino poteze čutno-nazorne navzočnosti. Vendar pa to še ne more biti vse, saj nas takšno sklepanje utegne pripeljati do domneve, da avtor tradicionalnega romana ni bil sposoben dati čisto abstraktnim »rečem« tudi čutno-nazorne podobe — in ko bi bilo to res, ne bi bilo niti utopičnega in ne fantastičnega romana, ne bi poznali ne Swiftovega Guliverja in ne Defoejevega Robinzona. Zato je pravilnejša druga misel, ki je utemeljena v vsem, kar je bilo doslej povedano, in ki jo je mogoče izraziti nekako takole: bistvo se v tradicionalnem romanu ni moglo pojavljati, ker je bil ta roman mogoč le toliko časa, dokler je bilo to, kar ima pri Kafki pomen resnice bivanja, prikrito, dokler to bistvo ni razkrilo svoje resnice, dokler je bilo torej ne-uresničeno in ne-resnično. Dejstvo, da bistvo ni moglo dobiti čutno-nazorne navzočnosti v svetu romana in je torej ostajalo abstraktno in neuresničeno, je pomenilo, da ta abstraktnost in neuresničenost nista bili priznani za resnico bivanja, kajti samo tako je bistvo lahko sploh ostajalo bistvo, se pravi nekaj, kar bo nekoč uresničeno in za kar je vredno žrtvovati tudi življenje. Bistvo lahko dobi čutno-nazorno navzočnost šele, ko se uresniči, ko se razkrije njegova resnica, ki je nič ali ne-smisel, ne-uresničljivost in neresničnost. Ker pa Kafkova besedila, kakor je pokazala že kratka analiza njegovega *Procesa*, zdržijo in zadržijo v sebi nihilistično razsežnost kot resnico tega bivanja, je bila s tem ustvarjena možnost, da se v njih bistvo pojavi kot čutno-nazorna navzočnost.

Vprašanje pa je, če je grad v romanu *Grad* res literarno utelešenje bivanja oziroma: ali je to domnevo mogoče dokazati tudi s konkretnimi podatki, ki jih daje besedilo samo. Vendar: katero je tisto merilo, ki bi nam lahko pokazalo, katera izmed sestavin Kafkovega romana pomeni bistvo? V tradicionalnem romanu je bistvo to, kar omogoča junaka in kar je hkrati njegov cilj, in zato: ali je grad v romanu *Grad* res bistvo, je mogoče ugotoviti predvsem iz temeljnega razmerja med glavnim junakom in gradom.

To razmerje pa določajo naslednja dejstva: zemljemerec K. ni že od nekdaj v vasi, pač pa izvemo o njem, da je prišel od nekod daleč, da je opravičil dolgo potovanje in prispeval velike žrtve, zapustil je svoj dom, ženo, otroke in svoje delo. Vendar ni na to pot odšel zgolj zaradi trenutne domisljice in ne le po svoji volji, saj pravi o sebi: »Sem zemljemerec, ki mu je grof naročil, naj pride«, ali kakor pravi original: »Dass ich der Landermesser bin, den der Graf hat kommen lassen.« Grof mu

je torej naročil, naj pride, grad mu je »dal priti« — K. se je dvignil na grofov glas, na glas iz gradu, kakor se je tudi junak tradicionalnega romana dvignil na glas bistva in šel na pot, da bi prispel v novi svet reda, smisla in sreče, ali kakor pravi Cankar:

Fant je videl rožo čudotvorno,  
v sanjah jo je videl daljnožarko —  
vzdramil se je in je šel na pot.

Zato ima za K.-ja grajsko naročilo oz. dovoljenje prav poseben pomen, ki se dovolj jasno kaže v naslednjih njegovih besedah vaškemu županu: »Naštel vam bom nekaj od tega, kar me zadržuje tu: žrtve, ki sem jih prispeval, da sem šel od doma, dolgo, težko potovanje, utemeljeno upanje, da me bodo tu sprejeli, to, da sem popolnoma brez premoženja, to, da zdaj ne morem najti doma ustreznega dela.«

Zemljemerec hoče tedaj novi dom in ustrezno delo, hoče življenje, polno smisla, hoče natanko to, kar hočejo vsi junaki tradicionalnega romana. Vse to pa upa najti — in sicer utemeljeno upa — prav tukaj v vasi, tukaj, kjer vlada grof, to pa je isti grof, ki je K.-ju naročil, naj pride. Pomen grofovega naročila je tedaj mogoče podati tudi z naslednjimi besedami: zapusti ženo in otroke, dom in delo in pridi sem, samo tu boš našel pravi dom in pravo delo.

Ni več razloga za dvom: razmerje med zemljemercom in gradom je prav tako, kakršno je razmerje med junakom tradicionalnega romana in bistvom, in zato lahko trdimo, da je grad res utelešenje bistva.

Vprašanje pa je, ali ima to bistvo, kakor je utelešeno v Kafkovem romanu, tudi res vse tiste razsežnosti, ki jih mora imeti, da je roman nastal v času razkritosti nihilistične razsežnosti bistva kot njegove resnice. Bistvo je v tem trenutku seveda še vedno bistvo, je še vedno nekaj več od golega bivanja, je nekje zunaj in nad bivanjem, je skratka nekaj, kar bivanje presega ali trans-scendira, je torej transcendenca in je glede na golo bivanje, ki je materialno, neresnično, čutno, nekaj smiselnega, svobodnega, duhovnega in racionalnega. Vse te lastnosti so podane že v naslednjem opisu samega gradu: »Zdaj je videl tam zgoraj grad, razločno začrtan v čistem zraku, in bil je še razločnejši zaradi snega, ki je obdajal vse oblike in ki je njegova tenka plast ležala vse povsod. Poleg tega pa se je zdelo, da je zgoraj na hribu dosti manjša snega kakor tu v vasi, kjer se K. ni premikal naprej z manjšo težavo kot včeraj na deželni cesti. Tu je segal sneg do oken pri kočah in spet pritiskal s svojo težo na nizko streho, zgoraj na hribu pa je bilo vse svobodno in lahko molelo navzgor«. Grad je tedaj nekje zgoraj, je nad vasjo. Hkrati je ves razločen, postavljen je v čisti zrak, osvetljen je od beline snega, na hribu je vse svobodno in kipi navzgor. Vse to so atributi čiste misli in čistega razuma: svoboda, lahkotnost, razločnost, bela čistost. Zato je na hribu tudi manj snega kakor v vasi, ki pomeni eksistenco, materijo in čutnost: tu zdolaj je vse potlačeno od snega, okovano je v nekakšno težo, in K. se tukaj premika prav tako težko, kakor se je premikal prej, na deželni

cesti, se pravi v pokrajinah tistega neustreznega bivanja, odkoder ga je poklical grofov glas.

V skladu s tem so tudi lastnosti glavnega in najpomembnejšega grajskega predstavnika, ki mu je ime Klamm. O njem pravi na primer krčmarica Gardena, da je kakor orel, kar je razumel zemljemerec takole: »Nekoč je krčmarica primerjala Klamma orlu . . . pomislil je na njegovo daljavo, na njegovo stanovanje, ki ga ni bilo mogoče zavzeti . . . na njegove kroge, ki jih ni bilo mogoče razdejati iz K.-jeve globine, kroge, ki jih je opisoval zgoraj po nerazumljivih zakonih, viden samo za nekaj trenutkov: vse to je bilo skupno orlu in Klammu.«

Bistvo pa ni samo nekje visoko nad eksistenco, marveč je v primerjavi z njo, ki je nekaj čutnega in nagonskega, utelešenje racionalnega, razvidnega in urejenega. Ta temeljna lastnost evropskega bistva je dobila v Kafkovem romanu obliko brezhibnega, do izjemne popolnosti organiziranega, nenehno delujočega, v vse podrobnosti razčlenjenega in do zadnje malenkosti preiščenega uradniškega aparata. Znano pa je, da je motiv uradov in njihovega skoraj nerazumljivega natančnega delovanja stalen ali vsaj zelo pogost motiv Kafkovih del. Za nekatere razlagalce ima ta motiv pomen opisa stare avstroogrske birokracije, medtem ko skušajo nekateri drugi »avstrijsko birokracijo« aktualizirati ter govorijo o birokraciji sodobnih industrijskih družb in povezujejo to motiviko pogosto s pojavom, ki mu pravimo odtujitev ali alienacija. Vse to je deloma res, vendar pa je prav tako mogoče docela utemeljeno trditi tudi to, da je Kafkova »birokracija« pravzaprav to, kar birokracijo šele omogoča, da je torej v prvi vrsti ponazoritev racionalnega jedra in računskega bistva evropskega razuma in evropske racionalitete sploh, kakršna se je konstituirala že v Platonovi *Državi* in o čemer smo podrobneje govorili že v uvodni študiji k Balzacovim *Zgubljenim iluzijam*.

Po svojih formalnih sestavinah, po transcendentnem položaju, racionalni ureditvi, svobodnosti in duhovnosti ohranja tedaj grad res vse lastnosti bistva, kakor ga razume evropska metafizična misel. Vprašanje je, kakšna je vsebina tega bistva. Odgovor na to vprašanje daje že naslednji razgovor med zemljemercem in vaškim županom v tretjem poglavju romana:

»Dovolite, gospod župan, da vam sežem v besedo z vprašanjem,« je rekel K., »kaj niste prej omenili nadzornega urada? Uradovanje je po tem, kakor ste ga sami orisali, tako, da postane človeku slabo, če misli, da bi nadzorstva ne bilo.«

»Zelo ste strogi,« je rekel župan . . . »Ali so kaki nadzorni uradi? Saj so samo nadzorni uradi. Seveda niso določeni za to, da bi iskali napake v grobem pomenu besede, napak sploh ni, in če se kdaj zgodi napaka, kakor v vašem primeru, kdo more dokončno reči, da je napaka?«

»To je zame nekaj popolnoma novega!« je zaklical K.

»Zame je to zelo stara stvar,« je rekel župan. »Ne dosti drugače kakor vi sem prepričan, da se je primerila napaka, in prvi nadzorni organi, ki se jim imamo zahvaliti, da so odkrili odkod napaka izvira, tudi pri-

znavaajo, da je tu napaka. Vendar pa, kdo sme trditi, da drugi nadzorni organi sodijo prav tako in tudi tretji in vsi drugi?»

Vsa veličastna uradna organizacija je zgrajena tedaj iz samih nadzornih uradov. Nadzorni organ pa ima načeloma nalogo, da za toliko časa zadrži publiciranje odločbe nižjega organa, dokler ni ugotovljeno, ali je ta odločba sploh pravilna. Brž ko pa so vsi uradi samo nadzorni uradi, se mora seveda zgoditi to, da se dogaja samo nenehno preverjanje pravilnosti, ne da bi ugotovili pravilnost, in zato je res tako, kot pravi župan: če prvi nadzorni urad ugotovi, da je bila storjena napaka, s tem še ni rečeno, da je to res napaka, saj mora to ugotovitev preveriti naslednji nadzorni urad, in tako v neskončnost. Nikakršna besedna igra ni tedaj, če župan tako odločno poudarja, da naloga nadzornih uradov sploh ni v tem, da bi ugotavljali napake v grobem pomenu besede. Do napak namreč sploh ne morejo priti, kajti to nenehno preverjanje prepričuje, da bi sploh nastopila pravnomočnost, nobena odločba ne more biti publicirana, ker pade sleherna odločba v neskončni krožni tok preverjanja. To dejstvo je jasno poudarjeno v naslednjih stavkih, ki jih sicer v našem besedilu ni, a si jih je Kafka vendarle zapisal, da bi jih kasneje vstavil v roman: »Uradna odločitev pa ni nekaj takega, kakor npr. ta steklenička zdravil, ki stoji tu na mizici. Sežeš po nji in jo že imaš. Pred pravo uradno odločitvijo so potrebna nešteta poizvedovanja in premisleki, za to je potrebno več let dela najboljših uradnikov tudi potem, če so ti uradniki že takoj v začetku vedeli za končno odločitev. Ali pa je sploh kaka končna odločitev? Saj so nadzorni uradi zato tukaj, da jo preprečijo.«

Položaj je docela jasen: uradno poslovanje ima naravo »z besno naglico« potekajočega in do kraja urejenega delovanja, ki pa ne prinese nikakršne dokončne odločitve, nikakršnega rezultata in je torej brez smisla: napake ne more biti, pa tudi resnice ne more biti. Bistvo celotne organizacije in vse te do zadnje podrobnosti domišljene birokracije je natanko to, kar je K. slišal iz telefonske slušalke, ko je prvokrat dobil direktno telefonsko zvezo z gradom: »Iz slušalke je prihajalo nekako mrmranje...« to mrmranje je v istem kontekstu označeno še kot »mrmranje neštetihi otroških glasov« in kot »petje zelo oddaljenih glasov«. Kar je slišal K., ni bil zgolj prisluh, tako dokazujejo besede vaškega župana: »V gradu telefon odlično deluje, kakor je videti; kot so mi pripovedovali, tam neprestano telefonirajo, in to seveda delo zelo pospeši. To neprestano telefoniranje slišimo v tukajšnjih telefonih kot šumenje in petje... to šumenje in petje pa je edino, kar je pravilno in zanesljivo, kar slišimo v tukajšnjih telefonih, vse drugo je goljufivo.«

To govori vaški župan, človek, ki se nedvomno dobro spozna na delovanje uradov in gradu. Zanesljivo in pravilno je potemtakem le to, kar ponazarjajo naslednji izrazi: petje, šumenje, mrmranje, oddaljeni glasovi, otroški glasovi. Pravilno in zanesljivo je tedaj le to, kar čutila sicer lahko dojamejo, kar pa je hkrati docela nerazumljivo, neizoblikovano, brezoblično, brez smisla, skratka: nič. Ker pa je grad z vsemi svojimi pritliklinami ponazoritev bistva, pomeni vse, kar je bilo povedano, da ima

bistvo še vedno pomen trans-scendence, vendar pa je ta transcendenca dobila novo razsežnost, in sicer razsežnost ne-smisla ali nič. Ali z drugimi besedami. Transcendentnost bistva je samo nekaj formalnega, njegova vsebina pa je nič. To dejstvo je Kafka z nekaterimi podrobnostmi tudi posebej poudaril. Najprej v opisu zunanosti samega gradu. Ta zunanost namreč ni samo takšna, kakršna se je prvotno pokazala v že navedenem opisu, marveč ima še drugo lice, kakor je to razvidno iz naslednjega odlomka:

»K. je stopal naprej, upirajoč oči v grad . . . Ko pa je prihajal bliže, ga je grad razočaral, saj je bil samo revno mestece, sestavljeno iz vaških hiš, odlikovalo se je le s tem, da je bilo morda vse sezidano iz kamna; omet pa je že zdavnaj odpadel, in zdelo se je, da se kamen kruši. In v mislih je primerjal cerkveni stolp domačega kraja s stolpom tam zgoraj. Zares, tisti stolp se brez obotavljanja zožuje in se vzdiguje naravnost navzgor . . . Ima pa višji cilj in vedrejši obraz, kakor ga ima žalostni delavnik. Stolp tu zgoraj — bil je edini, ki ga je bilo mogoče videti — stolp stanovanjskega poslopja, kakor se je zdaj pokazalo, mogoče glavnega dela gradu, je bil enolična okrogla zgradba, deloma jo je milostno zakrival bršljan z majhnimi okni, ki so se zdaj bleščala v soncu — v tem je bilo nekaj blaznega — in z odprtim, hodniku podobnim vrhom, ki so se njegovi nadzidki negotovo, neenakomerno, krhko, kakor da jih je negotovo začrtala malomarno otroška roka, zobčasto risali v modro nebo. Bilo je, kakor da bi žalosten prebivalec hiše, ki bi po ukazu moral biti zaprt v najbolj oddaljeni sobi, predrl streho in se vzdignil, da bi se pokazal svet.«

Grad je zdaj samo še revno mestece, sestavljeno iz vaških hiš, kar pomeni, da je tudi na bistvu nekaj, kar je podobno eksistenci, in to ne more biti drugega kot prav nesmisel. Grajsko poslopje je sicer še vedno nekaj bolj odličnega, zgrajeno je iz kamna, vendar je omet že zdavnaj odpadel, kamenje pa se že kruši — vse sama znamenja propadanja, nezanesljivosti, nesmisla in nič. Tudi grajski stolp ni več pravi stolp, nima nikakršnega višjega cilja, nima več vedrega obraza in v njegovih oknih je nekaj blaznega — nerazumnega. Vse je nekam malomarno, negotovo, krhko in neenakomerno. In ta stolp nima več strehe, streha je od znotraj predrta, tako da je lahko prišlo na dan to, kar se je v stolpu prej skrivalo, kar se je skrivalo v cerkvenem stolpu domačega kraja, to pa je žalostni prebivalec, ujetnik, ki se je zdaj dvignil, da bi pokazal svoj žalostni obraz: resnica tistega »cerkvenega stolpa domačega kraja«, ki se »brez obotavljanja zožuje in se vzdiguje naravnost navzgor«, je torej prišla na dan, in to je žalostna resnica, je nekaj žalostnega, natančno takšno, kakršen je tudi tisti črni curek, ki se je pocedil iz mrtvih ust Eme Bovaryjeve.

V skladu s tem so tudi nekatere značilnosti Klammovega lika. O njem pravi na primer Olga, Barnabasova sestra, da je kar naprej zaspan in zasanjan, in čeprav je nenehoma v vasi, se še nikomur ni posrečilo, da bi z njim govoril, tudi se Klamm ne meša v uradne zadeve, uradnih zapisnikov in uradnih sporočil sploh ne bere, saj vemo, da je vse to delo brez

smisla, in nazadnje gotovo ni naključje, če nosi ravno črn žaket. Čeprav je Klamm glavni predstavnik gradu, si ljudje o njem — kakor pravi Olga — sploh niso na jasnem, kakšen v resnici je, tako da ga zamenjujejo z njegovim uradnikom Momusom. Klamm je torej nedoločljiv, kakor je nedoločljiv nič sam. Nič ne dela, je bolj privatna kot uradna oseba, zato se zdi v nekem trenutku K.-ju, da bi moral govoriti z njim predvsem kot s privatno osebo, saj tudi pisma, ki jih dobiva od Klamma, niso uradna, marveč samo privatna.

Navedeno gradivo torej nedvomno kaže, da se je v bistvu naselila nova razsežnost in da ima zdaj bistvo kot transcendenca dvojni pomen: je vse in hkrati tudi nič. Natanko ti dve sestavini pa je imelo bistvo že prej, že v tradicionalnem romanu. Na njegovem začetku je namreč vedno vse: junaku so dane vse možnosti, na razpolago mu je ves svet. Na koncu romana pa je neuresničena možnost neizpolnjeno upanje, skratka nič — a v ta končni nič je junak »zašel«, ravno zato, ker je šel za glasom bistva. Razložek je le v tem, da je v okviru zgodovine tradicionalnega romana ohranjal ta nič naravo naključnosti, medtem ko dobi v Kafkovem besedilu naravo nepreklicnega: ujetnik stolpa je predril streho in pokazal svetu svoj žalostni obraz. Bistvo je razkrilo svojo resnico, postavljeno je v resnico, uresničilo se je, postalo je resnično, njegova resnica ni več prikrita.

Iz tega sledijo naslednji sklepi, ki na nov način opredeljujejo Kafkov roman: uresničenje bistva je bil tudi cilj junakov tradicionalnega romana, saj vemo, da so vsi ti junaki hoteli doseči ravno to, da bi bistvo »prevzelo« oblast, postalo nekaj resničnega. To se v tradicionalnem romanu ni moglo zgoditi, zgodilo se je šele v Kafkovem romanu. Tako je nastal nov svet, svet uresničenega bistva — svet uresničenega bistva pa je v načelu takšen, kjer ni več nasprotja med bivanjem in bistvom, je torej svet skladnosti, svet harmonije, identitete in sreče. *Grad* postavlja tedaj pred bralca ravno tisti svet, po katerem so hrepneli junaki tradicionalnega romana, svet uresničenega bistva in identitete.

Takšne oznake pa ne omogoča samo načelno sklepanje, marveč jo potrjujejo tudi razmerja, ki vladajo v tem svetu. Potrjuje jo na primer že zemljemerec sam, ko pravi, da ga v vasi zadržuje *utemeljeno* upanje, da ga bodo tu sprejeli, da bo našel varen dom in ustrezno delo. Njegovo upanje pa je, kot vemo, utemeljeno, ker je prišel v vas po grofovem naročilu, torej po naročilu tistega, ki je tu na oblasti. Zemljemerec je torej prišel v kraje, kjer je bistvo na oblasti, prišel je v domovanje bistva in biti, v kraje, kjer bistvo ni več samo vabeči glas iz daljave. Prišel je v vrt, kjer raste roža čudotvorna. Njegovo dolgo in težko potovanje ga je »prevzelo« oblast, postalo nekaj resničnega. To se ve v tradicionalnem romanu. To so »krajci« identitete, kar je med drugim razvidno tudi iz besed vaškega učitelja, ki pravi, da med gradom in vasjo ni velikega razločka, in življenje v vasi je napravilo na K.-ja takle vtis: »K. ni še nikjer videl, da bi bila služba in življenje tako prepletena, kakor tu; tako prepletena, da se je včasih lahko zdelo, da sta služba in življenje zamenjala mesto.« »Služba« je vse, kar je v zvezi z bistvom. »Življenje« pomeni to, kar je

v zvezi z bivanjem. Bistvo in bivanje sta tedaj docela prepletena, nekaj tako enotnega sta, tako trdno združenega, kakor da bi zamenjala mesto.

Če pa je to res svet identitete, kjer ni več spora med bistvom in bivanjem, kjer se torej bistvo neposredno in brez napora uresničuje, bivanje pa postaja polno smisla, kakor se sproti poraja, potem je potrebno ugotoviti, kakšno je zdaj to razmerje in kako je upodobljeno v Kafkovem romanu. Na ta vprašanja dovolj jasno odgovarjajo naslednje besede tajnika Bürgla v 18. poglavju:

»Verjetno pa ste tudi že opazili, kako popolna je naša uradna organizacija. Iz te popolnosti pa sledi, da dobi vsakdo, ki ima kako prošnjo ali ki ga morajo zaradi kakega drugega vzroka o čem zaslišati, vabilo takoj, brez odlašanja, večinoma prej, preden si je sam stvar postavil na pravo mesto, da, celo prej, preden sam kaj ve o njej. Tedaj ga še ne zaslišijo, večinoma ga ne zaslišijo, navadno zadeva ni še tako zrela, vabilo pa ima, nenaznanjen ne more več priti, kvečjemu lahko pride ob nepravem času, no, potem ga opozorijo samo na datum in na uro, kdaj je povabljen, in če potem spet pride o pravem času, ga navadno odslovijo, in to ne pomeni nikakih težav več.«

Že na prvi pogled je jasno, da je to poslovanje dovolj nenavadno in to nenavadnost še posebej poudarjajo tudi naslednje ugotovitve istega Bürgla, ki hočejo označiti ravno splošni pomen tega položaja: »Včasih se potem spet ponudi kakšna priložnost, ki se skoraj ne ujema s splošnim položajem... Kajpada se potem te priložnosti spet toliko ujemajo s splošnim položajem, ker jih nikoli ne izkoristijo.« To pomeni: ko se ponudi priložnost, je to v nasprotju s splošnim položajem. Vendar se te priložnosti kljub temu ujemajo s splošnim položajem, ker jih pač ljudje nikoli ne izkoristijo. Značilnost splošnega položaja je tedaj v tem, da priložnosti sploh ni, vendar pa hkrati tudi so, a to ne more spremeniti splošnega položaja, ker se te priložnosti ne uresničijo. Priložnosti torej so, in ne samo da so, marveč se odprejo takoj, ko je potreba zanje, saj dobi vaščan vabilo na zaslišanje »tako in brez odlašanja«, se pravi, takoj ko ima kakršnokoli potrebo. Za vse, kar se prebudi v bivanju, za sleherno spontano pobudo, je uresničitev torej pripravljena, a do uresnitve nikdar ne pride. Tako tudi na tem področju vladajo iste razsežnosti, ki označujejo bistvo samo: vse in nič.

Bürglove besede pa odkrivajo tudi izvor takšnih medsebojnih razmerij. Dejstvo, da dobi vaščan vabilo na zaslišanje takoj in brez odlašanja, pomeni, da deluje grad res samo v interesu vasi, da torej med bistvom in bivanjem ni nobenega nasprotja, resnica ni nič več nedosegljiva, smisel je tu, v dosegu roke, vedno pripravljen, da se izroči bivanju, ga potrdi in stori, da postane resnično. Bistvo je pa hkrati še vedno bistvo, se pravi, nekaj več od bivanja, je resnica bivanja in biva hkrati zunaj bivanja. Zato »ve« bistvo o bivanju več kot bivanje samo o sebi. V bistvu je vsa prihodnost bivanja, saj je v njem resnica tega bivanja. Zato poznajo v gradu prave interese vasi bolje od vasi same in vaščan dobi vabilo še prej, preden se je sam zavedel svoje potrebe in svojih resničnih interesov. Zato so bila tudi pisma, ki jih je K. dobival od Klam-



ma že zdavnaj napisana. In ni čudno, če Klamm, kot utelešenje bistva, sploh ne bere uradnih aktov in sporočil, ki govorijo o razmerah v vasi in potrebah njenih prebivalcev. Prav tako dobi vaščan vabilo, še preden se je sam zavedel svoje potrebe in svojih interesov. In ko je pred uradnikom, bi moral samo povedati, kaj potrebuje, ali kakor pravi Bürgel, da stranki »ni treba narediti nič drugega, kot da kakorkoli izrazi svojo prošnjo, ki je zanjo že pripravljena izpolnitev, da, ki se steguje proti nji.« Prav tega pa stranka ne more storiti, povabljen je bila prekmalu, a prekmalu je bila povabljen prav zato, ker grad vse »ve« o vasi, ker ji je pripravljen izpolniti vse njene potrebe. Ker pa vaščan ne zna povedati, kaj potrebuje, se njegova potreba tudi ne more uresničiti. Vrniti se mora domov, vrne pa se domov z vabilom v roki in to vabilo ga kliče, kliče ga k uresničenju, a kaj naj zdaj stori, ko je priložnost po njegovi krivdi že zamujena: resnica se mu je ponujala, a je ni videl. Izsiljevati pa nove priložnosti ne more, kajti s tem bi užalil uradnike, sprl bi se z njimi, že uveljavljena identiteta bi propadla, in ko bi nastopila nova potreba, se ne bi imel kam obrniti, ali kakor pravi Bürgel: »Marsikdo je že izgubil svojo zadevo, ker je, ko je mislil, da na pristojnem mestu ne bo prišel naprej, poskušal smukniti skozi na nepristojnem.« Ne preostane drugega kot čakanje na novo vabilo, ki bo seveda spet prišlo prekmalu. Eksistiranje eksistence je veriga propadlih priložnosti. Vas svojih interesov ne more niti eksplicirati niti uresničiti. Eksistenca se je spremenila v nekaj večno neuresničljivega, noben spontan interes se ne more realizirati, to pa zato, ker deluje bistvo samó še v interesu spontaneitete in eksistence.

Vse to pomeni, da transcendenca je, a je nedosegljiva. Zato Klamm z nikomer ne govori. Hkrati pa zdaj nastane med gradom in vasjo prav posebno razmerje, ki ga je Olga K.-ju takole opisala: »Sicer pravijo, da sodimo vsi h gradu, da ni nikake razdalje in da ni treba ničesar premostiti.« Identiteta je torej popolna, vendar pa Olga nadaljuje takole: »To morda navadno tudi velja, mi pa smo, žal, imeli priložnost videti, da to prav tedaj, če gre za to, sploh ne drži.« Identitete torej ni oziroma je in ni. Po navadi je, kadar pa je potreba po njej, je ni. Kadar se torej prebudi spontana potreba, takrat ni identitete, kadar se hoče torej eksistenca realizirati sama iz sebe, se ta napor ne more uresničiti. Identiteta je samo, dokler v eksistenci ni nobenih spontanih vzgibov, dokler samo čaka, dokler je brezoblična glina, ki čaka na svojega kiparja, ki ga nikoli ni. Eksistenca ostane torej neuresničena, kakor ostaja bistvo neresnično.

Kljub temu pa identiteta je in ugotoviti je treba, kaj je ta nenavadna identiteta, kaj je njen temelj, v kakšnem območju se uresničuje. Za odgovor na to vprašanje je treba upoštevati najprej nekatere Bürglove opise uradnega delovanja. Bürgel pa med drugim pouči K.-ja tudi, da potekajo vsa uradna zaslišanja v nočnih urah in da zaradi tega »trpi . . . uradna presoja«, kajti »človek je ponoči nehote pripravljen presojati stvari bolj iz zasebnega stališča, in izpovedi strank dobijo več teže, kakor jo zaslužijo, v presojo se pomešajo premisleki o siceršnjem položaju strank, ki sploh ne spadajo zraven, o njihovem trpljenju in skrbeh, nujna meja med strankami in uradniki, čeprav je na zunaj brezhibno ohr-

njena, se zabriše, in kjer so se izmenjavala samo vprašanja in odgovori, kakor mora to biti, se zdi, da pride včasih do čudne, popolnoma nepriemerne zamenjave oseb.«

Pri nočnih zaslišanjih — to pa so sploh edina zaslišanja — prihaja tedaj do neke nenavadne zamenjave oseb: uradnik postane stranka in stranka postane uradnik. Nastopi enaka zamenjava, kakršno je opazil že K. sam, ko je razmišljal o razmerju med službo in življenjem. Ne more biti dvoma, da je ta zamenjava znamenje popolnega zlitja oziroma da je dogajanje identitete. To zlitje pa se dogaja samo zato, ker potekajo uradna zasliševanja ponoči, ponoči pa trpi uradna presoja, v postopek se vmeša nekaj zasebnega, nekaj privatnega oziroma celotno dogajanje poteka v znamenju privatnega: identiteta se dogaja v privatnem.

Nekatere posebne razsežnosti te identitete v privatnem podajajo naslednje Bürglove besede: »Stranka, ki je nisi nikoli videl, ki si jo zmeraj pričakoval, s pravo žejo pričakoval... že sedi tu. Že s svojo nemo navzočnostjo vabi, da prodri v njeno ubogo življenje, da se tam giblji, kakor na svoji posesti in trpi z njo zaradi njenih nekoristnih zadev. To vabilo v tihi noči je omamno. Ubogaš ga in si pravzaprav prenehal biti uradna oseba... in kljub temu smo srečni.« Uradnik torej s pravo žejo pričakuje svojo nočno stranko, da bi se z njo docela identificiral in tako doživel svojo srečo. V vsem tem pa je tudi nekaj omamnega, vse ima naravo čutnega ugodja, tako da je treba identiteto v privatnem razumeti hkrati tudi kot identiteto v čutnem.

V zvezi s tem je nedvomno tudi posebna vloga, ki jo imajo v tem svetu ženske oziroma razmerje med ženskami iz vasi z uradniki iz gradu. O tem pripoveduje Olga K.-ju takole: »Mi pa vemo, da ženske ne morejo drugače, kakor da uradnike ljubijo, če se ti ozrejo po njih; da, ljubijo jih že prej, naj bi hotele to še tako tajiti.« In še: »Razmerje žensk do uradnikov je zelo težko ali zmeraj zelo lahko presojati. Tu nikoli ne zmanjka ljubezni. Nesrečne uradniške ljubezni ni.« Ljubezni torej v tem svetu nikoli ne zmanjka, namesto spora in nasprotja se je v tem svetu naselila ljubezen, ki je identiteta. Zato ljubijo ženske uradnike že kar a priori, so zanje že vnaprej pripravljene in uradniku ni treba drugega, kot da žensko preprosto pokliče k sebi. Za žensko je ljubezen z uradnikom največja sreča, kakor to kaže zgodba gostilničarske Gardene, ki je bila svojčas Klammova ljubica in še po dvajsetih letih ne more pozabiti nanj.

Vse to seveda ni naključje in nikakor ne pomeni, da so uradniki predstavniki moškosti, kajti Olga pravi takole: »Tu imajo pregovor, mogoče ga poznaš: Uradne odločitve so boječe kakor dekleta.« V uradnem poslovanju je tedaj nekaj dekliškega, ženskega, nič moškega ni v njem, nič odločnega in določenega, in to je seveda docela v skladu s tem, ker je sam vaški župan povedal o načinu in vsebini uradnega poslovanja. Združitev uradnika in ženske iz vasi ni združitev moškega z žensko, marveč ženskega z ženskim. Zato je razumljivo, da označuje Olga Klamma kot komandanta žensk.

Iz tega sledi tudi, da ta ljubezenska razmerja niso prava ljubezenska razmerja, marveč imajo naravo gole čutnosti. To je razvidno že iz tega, da Klamm kot »poveljnik žensk« ukaže »zdaj tej zdaj oni, naj pride k njemu, nobene dolgo ne trpi, in tako, kakor ukaže priti, ukaže tudi oditi.« V ljubezenskih razmerjih ni tedaj nič zavezujočega, zato razlaga Olga tole: »Glede tega ni nikaka pohvala, če o kakem dekletu pravijo . . . , da se je vdala uradniku samo zato, ker ga je ljubila. Ljubila ga je in se mu vdala, tako je bilo, hvalevrednega pa tu ni nič.« Gre torej res za golo čutnost, za golo parjenje, vendar se tu ne pari moško z ženskim, marveč, kot smo ugotovili, žensko z ženskim, zato je to na eni strani jalovo parjenje, na drugi strani pa homoerotično, torej gnusno razmerje. Ni tedaj nič čudnega, če nekateri razlagalci Kafkovega besedila posebej poudarjajo, da prevladuje v tem svetu opolzčnost oziroma obscenost, ter pri tem posebej opozarjajo na tole podrobnost: ko je K. vprašal vaškega učitelja vpričo šolskih otrok, če pozna grofa, mu je le-ta odgovoril v francoščini: »Upoštevajte to, da so navzoči nedolžni otroci.« Pred nedolžnimi otroci se grofa torej niti omeniti ne sme, grofovo ime je v zvezi z nečim, česar nedolžnost ne prenese, z nečim pokvarjenim, obscenim. V duhu takšnega razumevanja je tudi domneva, ki jo je na široko utemeljil in z vsemi njenimi posledicami razvil Wilhelm Emrich v svoji obsežni monografiji o Kafki, kjer trdi, da je Klamm utelešenje erosa.

Ni dvoma, da je svet, ki ga ustvarja Kafkovo besedilo, ves prežet z erotiko in čutnostjo, s homoerotiko in obscenostjo. Vprašanje je le, kaj vse to pomeni. K temu nas vodi zgodba o Amalii, ki jo je treba tu na kratko obnoviti. Vas je nekoč, že zdavnaj preden je K. prišel, skupaj z gradom prirejala slovesnost zaradi nove gasilske brizgalne. Na to slovesnost se je pripravljala tudi Barnabasova družina z Amalio in Olgo. Obe sta se že več tednov veselili slavja in si pripravljali nove obleke. Posebno lepa je bila Amaliina obleka in Amalia je bila v njej tako lepa, da ji je bila Olga nevoščljiva in je zato celo noč pre jokala. Tik pred odhodom pa se je zgodilo tole: »Ko pa sva bili odpravljeni in sva že hoteli ven, ko je Amalia stala pred menoj, ko smo jo vsi občudovali in je oče rekel: Le spomnite se, kaj sem rekel, danes bo Amalia dobila ženina, tedaj sem si, ne vem zakaj odpela ogrlico, svoj ponos, in jo obesila okoli Amaliinega vratu, nič več nisem bila nevoščljiva. Priklonila sem se njeni zmagi, in mislila sem, da se mora vsakdo prikloniti pred njo, morda nas je tedaj presenetilo, da je bila videti drugačna kakor sicer, res lepa pravzaprav ni bila, njen žalostni pogled, ki ji je od tedaj ostal, pa je gledal visoko nad nami.« Amalia se je spremenila, postala je drugačna, ne samo drugačna od sebe, marveč tudi drugačna od drugih, a pomen te spremembe je razviden iz tega, da ji je zaradi nje Olga obesila okrog vratu svojo ogrlico, svoj ponos. Ogrlica je pripadala torej Amalii, njej je pripadal ponos. Amalia je postala ponosna, drugačna od drugih in njen pogled se je dvignil nad druge. Začela se je izločati iz brezoblične vasi, postajati je začela nekdo, začela se je uresničevati. Po slovesnosti pa je dobila od visokega grajskega uradnika Sortinija pismo: »Bilo je vabilo, naj pride v Gosposki hram, in sicer mora priti takoj, ker se mora Sor-

tini, čez pol ure odpeljati. Pismo je bilo napisano z najbolj prostaškimi izrazi.« Amalio je vabil Sortini v najbolj prostaško čutnost in prostaštvo je v premem sorazmerju z Amaliinim ponosom, se pravi s stopnjo njene nega samouresničevanja. V to prostaško čutnost pa je bila povabljena zato, da se njeno uresničevanje ne bi moglo nadaljevati in da bi bila tako ohranjena identiteta oziroma ravnovesje sveta. Gnusna čutnost je tedaj tisto, kar zagotavlja identiteto in v čemer se identiteta dogaja.

Čutnost je nekaj, kar je vezano na telo, zato mora imeti v tem svetu tudi telo svoj poseben pomen, kakor to jasno izhaja iz naslednjih Bürglovih besed: »Moči telesa segajo le do določene meje; kdo more kaj za to, da je prav ta meja tudi sicer pomembna? Ne, za to nihče nič ne more. Tako svet popravlja sam sebe v svojem teku in ohranja ravnotežje.« Ravnotežje sveta se ohranja zato, ker ima telo svoje meje, s to svojo omejenostjo omejuje duha in s tem omejevanjem ohranja identiteto.

Čutnost, privatnost in telesnost so seveda nasprotje razuma, smisla in duha, so glede na razumno in smisla polno bistvo njegova negacija, torej nič. Ker pa se identiteta dogaja ravno v čutnosti in privatnosti, ker se vzdržuje prav zaradi telesnosti, izhaja iz tega sklep, da je ta identiteta identiteta v niču. To, kar družijo obe poluti sveta, je tedaj nič ali nesmisel, zato je tudi položaj na obeh straneh docela enak: uradno poslovanje ima naravo »z besno naglico se odvijajočega dela«, ki pa je brez smisla, je popolna zaposlenost, ki nima smisla. Ravno tako je z vasjo, saj pravi Bürgel o njej: »Tudi so stranke popolnoma zaposlene, če hočejo poleg svojega poklica še ubogati vabila in namige pristojnih oblasti.« Tudi vas je do kraja zaposlena, in tudi ta zaposlenost je brez smisla. Edini rezultat je nenehna utrujenost. V romanu so vsi utrujeni, od uradnikov do vaščanov. Nad svetom, ki ga uprizarja Kafkov roman, leži utrujenost in prav zato je v teh krajih dan kratek in leto tako rekoč brez pomladi in poletja, ena sama zima: »Zima je pri nas dolga, zelo dolga in enolična zima... v spominu se zdita pomlad in poletje tako kratka, kot da ne bi trajala več kot dva dni, in celo v takih dneh, celo v najlepšem dnevu pada včasih sneg.«

Pred nami so zdaj glavne sestavine in medsebojna razmerja sveta identitete. Vprašanje je, kaj ta razmerja pomenijo, kaj pomeni ta identiteta v niču. To vprašanje se sprašuje o niču. Kje nas v Kafkovem tekstu čaka odgovor nanj? Kje je tista razsežnost njegovega romana, kjer utegnemo ta odgovor najti? Odgovor na vprašanje o niču je odvisno po vsem videzu od razumevanja razsežnosti Kafkovega besedila. Kakšne so te razsežnosti? Odkrijejo se, če premislimo nekatere ugotovitve, do katerih nas je roman *Grad* že pripeljal. Temeljna ugotovitev pa je bila misel, da se bistvo v tem romanu kaže kot nič in da je bila ta razsežnost bistva navzoča že v tradicionalnem romanu, le da na način prikritosti. Očitno je tedaj, da je Kafkovo besedilo vseskozi vezano na tradicionalni roman in na tradicionalne metafizične strukture. Kje pa je potem razloček? Razloček je v tem, da je resnica razkrita, zato se zdaj sprašujemo o konkretnih oblikah prikrievanja in razkrievanja resnice bistva. V tradicionalnem romanu je bilo na začetku vse in na koncu nič. Med njima je bila

torej časovna razdalja. Ta časovna razdalja je onemogočala, da bi se vse in nič pojavila hkrati, da bi prišlo do identifikacije, zato je geslo tradicionalnega junaka vedno: vse ali nič. Pri Kafki te razdalje ni več, vse in nič sta hkratna, kar pomeni: bistvo *je* nič oziroma bistvo je in je nič.

Iz tega pa sledijo najprej nekatere zelo važne posledice za sam ustroj Kafkovega besedila, in velja jih posebej omeniti. Ker sta vse in nič hkratna, ni več nobene razpetosti v času, zato tudi ni več tiste napetosti, ki je z njo tradicionalni roman tako močno obvladoval svojega bralca. Bralec ima zdaj vtis, da se tako rekoč nič ne dogaja, vse je kakor stopicanje na mestu, kakor hoja v začaranem krogu. Zato zahteva Kafkova proza od bralca prav posebno naravnost: če hoče namreč dobiti zanesljiv in uspešen stik z besedilom, mora časovno razsežnost tako rekoč izključiti, ne sme hiteti naprej, ne sme se mu muditi, otresti se mora svoje teleološke naravnosti. Branje poteka zato mnogo počasneje in takšno branje je dandanes naporno, ker je v nasprotju z vsesplošno »naglico« in totalno mobilizacijo, a s svojo neprijetnostjo govori to branje bralcu ravno o neprijetnosti naglice in totalne mobilizacije.

Ukinitvev časovne razpetosti je hkratna z razkritjem nihilistične razsežnosti bistva. Razkritje pa smo razumeli kot uresničenje, kot postavljanje v resnico. V resnico je v našem primeru postavljeno bistvo, kar pomeni, da se je bistvo uresničilo, uresničenje bistva pa je prihod sveta identitete, ki je bil cilj junakov tradicionalnega romana. Po drugi strani pa u-resničenje pomeni, da se je svetu pokazalo, kako je prišlo v svet in na svetlo to, kar je bilo že prej: tisti žalostni ujetnik grajskega stolpa, je bil že prej v stolpu, zdaj je samo predril streho in pokazal svetu svoj žalostni obraz. Ne gre tedaj za neko docela novo resnico. To, kar se kaže, je samo razkritje že navzoče resnice, in sicer tiste, ki je bila v tradicionalnem romanu prikrita. Potemtakem kaže Kafkov roman resnico junakov tradicionalnega romana, in to tako, da ustvarja svet, ki bi nastal, ko bi ti junaki ne propadli. Kaže torej resnico tega, kar je bilo, in tega, kar bo. Kafkovo besedilo se nenehoma razteza v dve smeri hkrati: v preteklost in prihodnost, je realistično in fantastično utopično. Preteklost in prihodnost se družita v istem besedilu, ki je neposredno pred nami. Časovni ustroj je: preteklost—sedanjost—prihodnost.

Iz vseh teh lastnosti se poraja vrsta težav, s katerimi se mora boriti vsak, ki skuša pisati o tem delu. Njegova misel in pozornost morata nenehoma skakati iz prihodnosti v preteklost in spet nazaj ter ju hkrati nenehoma združevati. Zato ob Kafki docela odpove ustaljeni literarno-zgodovinski postopek, ki je zgodovinarju omogočal, da si je v preteklosti izbral neko trdno točko — bodisi avtorjevo psihofizično naravo ali pa splošno značilnost njegove dobe — ter iz nje razlagal literarno delo oziroma ga nanjo reduciriral. Prav tako pa odpove tudi ustaljeni način tistega interpretacijskega postopka, ki se hoče prebiti iz preteklosti v sedanjost, se pravi, da v sedanjosti poišče tiste sestavine, na katere kaže in s katerimi se skladajo bistvene sestavine dela samega.

Vsak Kafkov stavek ima dva pomena: na eni strani govori o preteklosti, na drugi o prihodnosti, vendar je kljub temu nekaj enotnega, se-

danjega, sintetičnega. Zato bi bila ustrezna interpretacija Kafkovega romana le tista, ki bi ga najprej od stavka do stavka razložila kot resnico preteklosti, nato kot resnico prihodnosti, slednjič pa pokazala še, kako se eno in drugo združuje v enem. Nastala bi seveda zelo obsežna študija, za kakršno pa tu seveda ni prostora. Zato je naše razmišljanje lahko komaj nekakšen uvod v branje — a tudi ta uvod se mora podrejati pravkar opisanim značilnostim, kar v tem trenutku pomeni, da moramo tiste lastnosti sveta identitete, ki jih razkriva Kafkovo besedilo, razumeti v zvezi z vprašanjem identitete, kakor so ga razumeli in skušali razreševati tradicionalni roman, njegov junak in njegov avtor. Vprašanje identitete pa se nam je že zastavilo kot vprašanje nič. O tem ničū sprašujemo zdaj Kafkovo besedilo kot razkrivanje resnice preteklosti, to je kot uresničenje tistega cilja, za katerega se je boril tradicionalni junak. Tradicionalni junak pa se je boril prav za identiteto, njegovo akcijo je tedaj omogočala razklanost med bivanjem in bistvom, in ta razklanost se je obnavljala v človeku samem, in sicer v obliki tistega nasprotja, ki je zapopadeno v znani oznaki človeka kot *animal rationale*, a to tako, da je človek po svoji animalični plati pripadal bivanju, po svoji racionalni pa bistvu. Problem identitete in njene razsežnosti je mogoče tedaj razumeti iz ustroja same razklanosti. Razklanost pomeni najprej, da je bistvo sicer res razum in resnica, da je poln in nedvoumen smisel, vendar pa je hkrati neuresničeno, nekaj mu očitno manjka: tako rekoč v samem srcu bistva je neka praznina, odsotnost, skratka nič. Isto velja za eksistenco, ki je sicer nekaj stvarnega, tako rekoč že uresničenega in živega, vendar je glede na bistvo brez smisla, saj ni v skladu z resnico, je nekaj lažnega, nekaj neresničnega. Tudi v srcu te polne, otipljive, žive, čutom neposredno dane navzočnosti je neka praznina, je nič. Nič je torej v obeh sestavinah ;in iz tega sledi: še preden se je pojavil svet identitete, je bivanje in bistvo že združevala neka podobnost, nista bili samo nekaj drug od drugega različni, nista si bili samo sovražni, marveč sta si bili tudi identični. Identični sta bili bivanje in bistvo v ničū.

Identiteta je torej že od vsega začetka tu. In prav to prvotno identiteto uveljavlja Kafkov roman kot temeljno strukturo prihodnjega sveta. Prihodnji svet je torej uresničenje že obstoječega, in ker je ta prihodnji svet rezultat uspešne junakove akcije, je torej očitno hkrati, da ta akcija ni počela drugega, kot da je potrjevala to, kar je že bilo, da je torej svet spreminjajoče delovanje v resnici potrjevanja tega sveta.

Potrebno je ta nič še podrobneje označiti. Nič pomeni, da je bistvo neuresničeno, se pravi, da je samo stalna možnost in nič več. Pomeni pa tudi, da je bivanje brez smisla vendar tako, da na svoj smisel čaka in je potemtakem tudi stalna možnost. Docela v skladu s tem je tista temeljna lastnost Kafkovega sveta, ki se kaže v tem, da je vse samo neuresničena in neuresničljiva možnost: priložnosti so, vendar jih ne izkoristijo. Bistvo je nekaj racionalnega, vendar brez smisla.

V čem pa se potem svet identitete razlikuje od sveta razklanosti. Razloček je v tem, da razklanosti ni več, da ni več nasprotja in spopada. Eksistenca ne ogroža več esence in esenca ne spreminja več eksistence.

Če se hoče torej bistvo uresničiti, če hoče »prevzeti oblast«, kakor je to hotel junak tradicionalnega romana, potem mora postati navzoče, vendar pa pri tem svoje racionalnosti ne more uveljaviti kot nekaj smiselnega. Esenca se uresniči, postane navzoča, vendar izgubi s tem svojo smiselnost. Eksistenca mora v svetu identitete izgubiti svoj nesmisel, vendar tako, da se ne more uresničiti, kar konkretno pomeni, da mora izgubiti sleherno spontanost. Esenca je prevzela od eksistence njeno ne-resničnost, eksistenca pa je prevzela od esence njeno ne-uresničenost. Druga od druge sta nekaj prevzeli, zamenjali sta mesto, združili sta se, vendar ta združitev ni nekaj smiselnega, ta združitev je to, kar je jalovo parjenje v primerjavi s pravo ljubeznijo. Eksistenca postane namesto pravega bivanja čakanje in vegetiranje, esenca se spremeni v golo mehanično, tako rekoč docela avtomatično delovanje. Nesmiselno, mehanično in avtomatično delovanje, ki poleg tega poteka še z »besno naglico«, je nekaj nečloveškega, kakor je nečloveško tudi vegetiranje samo. To nečloveško je na eni strani nekaj živalskega, na drugi strani pa nekaj, kar je podobno delovanju mrtvega stroja. Živo je samo še živalsko, animalično in čutno, v njem se bistvo in bivanje osvobajata mehanično avtomatične mrtvosti racionalnega.

Svet identitete pa je svet, ki ga je človek dosegel s svojo akcijo, je tedaj svet zmagovite akcije, je plod človeka kot subjekta tiste akcije, ki je utemeljena v bistvu ali smislu. Akcija je bila smiselna in utemeljena, ker bistvo ni bilo uresničeno. Brž ko pa je bistvo uresničeno, akcija že ni več potrebna, zato tudi človek kot subjekt takšne akcije ni več potreben. Ker pa je svet identitete tisti svet, ki ga je človek ustvaril prav s svojo akcijo in zaradi njene zmagovitosti v njem zavladal, pomeni vse to, da postane človek človeku odveč, in svet identitete, harmonije, skladnosti in sreče lahko traja le, če človek odvrže to, kar mu je na samem sebi odveč. To, kar je človeku na samem sebi odveč, je subjekt kot nosilec smiselne akcije. Zmaga človeka je ukinitvev človeka kot smisla popolnega subjekta akcije. Iz tega sledi, da je »pravi cilj« človekove akcije ukinitvev samega sebe, ukinitvev svoje lastne subjektivitete, ukinitvev subjekta. Akcija je samouničevanje subjekta, ker pa je to hkrati tudi zmaga akcije, pomeni, da je trenutek samouničenja subjekta tudi trenutek identitete, trenutek vrnitve k sebi. V zvezi s tem velja posebej opozoriti na nekatere značilnosti usmrtitve Josepha K.-ja v *Procesu*. Vse dosedanje razlagalce tega teksta posebej privlači dejstvo, da je rabelj K.-ju »zabodel nož globoko v srce in ga tam dvakrat obrnil.« Ta podrobnost zbuja pozornost predvsem zaradi tega, ker so našli v Kafkovem dnevniku tale zapisek: »Danes zjutraj spet veselje ob predstavi, da se mi je v srcu obrnil nož.« Iz tega seveda sledi, da je bil tudi za Josepha K.-ja trenutek njegove smrti hkrati trenutek veselja. Za razumevanje tega je potrebno upoštevati še naslednjo podrobnost iz opisa K.-jeve usmrtitve: »Gospoda sta posadila K.-ja na zemljo, ga naslonila na kamen in položila njegovo glavo nanj . . . potem je odpel eden od gospodov svojo salonsko suknjo in vzal iz nožnice, ki je visela na pasu, zapetem okoli telovnika, dolg, tenak, na obeh straneh nabrušen mesarski nož . . . spet so se pričele zoprne

vljudnosti, prvi je dal nad K.-jem nož drugemu, ta mu ga je nad K.-jem spet vrnil. K. je zdaj natančno vedel: njegova dolžnost bi bila, da bi nož, ki je nad njim šel iz rok v roko, sam prijel in se zabodel.« Usmrnitev ima torej za samega K.-ja naravo samomora. V skladu s tem je tudi droben dogodek, ki se pripeti na K.-jevi poti na morišče. Spremljata ga oba rablja, in vsa trojica nenadoma zagleda pred seboj neko gospodično. K. ima v tem trenutku vso možnost, da zaprosi gospodično za pomoč in se tako reši. Vendar ne stori nič takega, kajti sam si govori takole: »Edino kar zdaj lahko storim, je da do konca ohranim mirno razčlenjajoči razum. Zmeraj sem hotel z dvajsetimi rokami segati v svet in vrh tega še s takim namenom, ki ga ni bilo mogoče odobravati. To ni bilo prav. Naj zdaj pokažem, da me tudi eno leto trajajoč proces ni mogel ničesar naučiti? Ali naj odidem kakor človek, ki težko, kaj razume? Naj jim dam priložnost, da bodo mogli govoriti o meni, kako sem hotel končati proces, ko se je začel, in da ga hočem zdaj, ko se končuje, spet začeti? Nočem, da bi to govorili. Hvaležen sem, da so mi dali za spremstvo na tej poti dva napol nema, neuvidevna, gospoda in da so prepustili meni, da sam sebi rečem, kar je treba.« Na tej poti na morišče je torej vse prepuščeno obsojencu samemu. Zato sta, kakor pravi Kafkov tekst, oba spremljevalca, se pravi K.-jeva rablja, »dopustila, da je on določal smer poti«.

Vse to pomeni, da ima usmrnitev naravo samomora, in ta samomor ima vsebino »veselja«. Trenutek ko se je K.-ju nož zadrl v srce, je bil trenutek povratka k samemu sebi, trenutek identitete, identiteta pa je že *per definitionem* območje sreče in veselja.

Identiteta je torej zares konec človeka kot subjekta, kot nosilca smisla. Zato mora biti svet identitete urejen tako, da preprečuje subjekt. Konkretno: urejen mora biti tako, da prepreči konstituiranje subjekta in da uniči konstituirani subjekt. Subjekt, ki se še ni konstituiral, je misel ali smisel, ki hoče pravkar stopiti v akcijo in ki se začneja aktivizirati. Že konstituirani subjekt je že navzoča akcija, ki hoče uresničevati smisel. Prvo, subjekt v procesu konstituiranja, predstavlja v Kafkovem *Gradu Amalia*. Že konstituirani subjekt pa je zemljemerec K. Med Amalio in zemljemercem je tedaj neki temeljni razložek, ki se kaže v tem da doživita vsak svojo posebno usodo. V Amalii se je zbudil ponos, za radi ponosa je zavrnila Sortinijevo vabilo. Storila je neko samostojno dejanje, s katerim je hotela potrditi svoj lastni smisel, bila je na tem torej, da se razvije v subjekt smiselne akcije. A to ji ni bilo dano, vendar ji tega ni preprečil grad, preprečila ji je to vas, saj iz celotnega Olginega pripovedovanja izhaja, da na Amaliino dejanje grad sploh ni reagiral, pač pa le njeni sovaščani, ne da bi jim kdo kar koli naročil: izločili so iz svoje srede Amalio in celotno njeno družino ter jo spravili v popoln gospodarski in moralni polom. Amalia ni užalila gradu, marveč je užalila vas, zato krivda njene družine ni krivda pred gradom, marveč krivda pred vasjo, kakor to jasno kaže Olgina pripoved o ravnanju njenega in Amaliinega očeta. Ko je namreč družina vse bolj propadala, se je oče obrnil na grad, pripravljen je bil sprejeti krivdo in prosil je za odpuščanje,



da bi se tako brezupni položaj družine izboljšal. Kaj so mu odgovorili iz gradu? »Bilo mu je zelo lahko odgovoriti... kaj neki hoče? Kaj se mu je zgodilo? Zakaj želi, da bi mu odpustili? Kdaj in kdo je z gradu le s prstom zganil proti njemu? Gotovo, obubožal je, izgubil je odjemalce in tako naprej, vendar so to dogodki vsakdanjega življenja, posledica razmer v obrti in trgovini, ali naj morda grad skrbi za vse? Saj v resnici skrbi za vse, vendar pa ni mogel grobo poseči v razvoj samo zato, da bi služil koristi enega samega človeka. Ali naj bi morda grad pošiljal svoje uradnike in naj bi ti hiteli za očetovimi odjemalci in mu jih s silo tirali nazaj?« V gradu tudi ne more dobiti nikakršnega odpuščanja, kajti: »Kaj pa naj bi mu bilo odpuščeno, so mu odgovarjali, doslej ni prišla nikaka ovadba; v uradnih seznamih je še ni... zaradi tega tudi niso, kolikor je mogoče ugotoviti, česa začeli proti njemu in tudi ničesar ne nameravajo. Ali more morda navesti kako uradno odredbo, ki je bila izdana proti njemu.«

Grad torej ničesar ne ve o kakršnikoli krivdi, in to dejstvo je treba povezati z naravo in pomenom Amaliinega dejanja. Amalia se je sicer uprla uradniku, vendar ni kriva pred gradom. Dvigniti se je hotela iz golega bivanja k smislu, svoje bivanje je hotela uskladiti s smislom, postati je hotela subjekt. S tem pa je že ogrozila identiteto. Da bi do tega ne prišlo, ji je grad najprej »pomagal« s Sortinijevim vabilom, a ko je to vabilo odklonila, ni v stvar posegel grad, marveč je proti njej in celi njeni družini nastopila vas. Amaliino ravnanje je bilo torej naperjeno zoper vas, se pravi, zoper tisto njeno razsežnost, ki je v interesu vasi oziroma bivanja. V interesu bivanja pa je, da ni v nasprotju z bistvom, se pravi, da ni kaj takega, kar mora bistvo v interesu smisla preoblikovati, zavreči in uničiti. Ko bi torej vas na Amaliin upor ne reagirala pravočasno, bi to izzvalo grajsko reakcijo, grad bi moral neposredno poseči v življenje, življenje bi tako izgubilo svojo nedotakljivost, postalo bi predmet tuje akcije. V interesu vasi je, da ne pride do smiselne akcije gradu, in zato vas sama prepreči vse, kar bi lahko takšno akcijo izzvalo in jo omogočalo.

Drugače je z zemljemercem K.-jem. Vprašati se moramo, kdo sploh je ta K. Značilen je že njegov poklic, če namreč upoštevamo naslednje besede vaškega župana: »Ne potrebujemo nobenega zemljemerca, zanj bi tu tudi ne bilo najmanjšega dela. Meje naših majhnih gospodarstev so zakoličene, vse je zapisano, kakor je treba.« Nikogar torej ni treba, ki bi zemljo na novo zmeril, vse je že urejeno in sleherno preurejanje bi zanikovalo to, kar je že urejeno, bilo bi prevratniško ali revolucionarno dejanje. Na podlagi tega in še drugih podrobnosti, ki jih tu ne kaže posebej navajati, ugotavlja Wilhelm Emrich, da ima zemljemerstvo v Kafkovem romanu pomen revolucionarnega poklica. V terminologiji naše študije bi to pomenilo, da je zemljemerec utelešenje junaka tradicionalnega romana. Ta junak je prišel zdaj v uresničen svet identitete, da bi ga premeril in tako ugotovil, če je res tak, kot je bilo dogovorjeno, in da bi hkrati izterjal svojo pravico: »Nočem, da mi grad izkazuje milost, hočem samo svojo pravico«, po vseh žrtvah, ki jih je dal tradicio-

nalni junak, ko je hodil za glasom bistva, za rožo čudotvorno, zahteva zdaj, da mu da bistvo to, kar mu je obljubljalo. Ko pa naleti na prve težave, zasnuje takoj na svoj ustaljeni način pravo revolucionarno akcijo, saj začne po tistem, ko je sprejel prvo Klammovo pismo, razmišljati kako bi si pridobil kmete in z njihovo pomočjo prodril v grad. Vendar ne more dobiti zaveznikov med kmeti in v vasi ostane vseskozi tujec. Zveze lahko dobi samo z določenimi ljudmi. To so najprej otroci zato se za K.-ja tako zelo navduši prav mali Hans Brunswick. Poleg tega se K. zveže s Friedo. Med njima nastane dolgotrajna zveza, ki obvladuje celoto ohranjenega Kafkovega besedila, in zato je potrebno nekoliko več povedati o tem razmerju.

Frieda je točajka v Gosposkem hramu in hkrati Klammova ljubica. Ko pa pride K., se odloči zanj in zapusti Klamma. To je vsekakor nenavadno, saj vemo, da je sožitje s Klammom najvišja sreča, da je Klamm »poveljnik žensk« in da sploh ni nesrečne uradniške ljubezni. Kako je sploh mogoče, da je Frieda kar sama od sebe zapustila Klamma, ne da bi jo Klamm sam najprej odpustil. To pojasnjuje Pepino pripovedovanje o Friedi. Najprej so važne naslednje Pepine ugotovitve: »Nihče ne ve bolje od Friede, kako revna je videti, če jo na primer prvič vidiš, ko si razpusti lase, od sočutja skleneš roke, tako dekle ne bi smelo biti . . . to tudi sama ve, in marsikatero noč je prejokala zaradi tega.« Frieda je torej grda in sama s seboj nezadovoljna, postati hoče seveda lepša. Kako se je mogoče polepšati? Pepi nadaljuje: »Če pa je v službi, izginejo vsi dvomi, ima se za najlepšo in vsakogar zna na pravi način prepričati o tem. Pozna ljudi, in to je njena prava umetnost. In hitro laže in goljufa, da ljudje ne bi imeli časa in je ne bi natančneje pogledali. Seveda to ne more dolgo trajati, saj imajo ljudje oči, in te bodo nazadnje imele prav. V trenutku, ko opazi to nevarnost, pa ima pripravljen drug pripomoček, v zadnjem času na primer svoje razmerje s Klammom. Svoje razmerje s Klammom. Če ne verjameš, lahko preizkusiš, pojdi h Klammu in ga vprašaj.«

Iz tega najprej lahko sklepamo, zakaj je Frieda sploh postala Klammova ljubica. Očitno je, da ima nastanek tega razmerja enak ali vsaj podoben vzrok kot nesramno Sortinijevo vabilo Amalii. Tudi v Friedi se je moralo nekaj prebuditi, in da to ne bi privedlo do konstituiranja subjekta, je postala Klammova ljubica. Pobudo, ki se je prebudila v Friedi, ponazarja tisti del Pepinega poročila, ki pripoveduje, da je bila Frieda sama s seboj zelo nezadovoljna. Prav ta nezadovoljnost bi lahko privedla do konstituiranja subjekta, saj ima naravo spontane potrebe, ki se hoče realizirati — in razmerje s Klammom bi moralo doseči to, kar je hotelo doseči pri Amalii Sortinijevo pismo. Frieda pa v nasprotju z Amalio Klammovega vabila ni odklonila, pač pa je hotela svoje razmerje izkoristiti v svoj prid. Bahala se je s tem razmerjem in tako prikrivala svojo grdoto, ustvarjala neko navidezno lepoto in tako konstituirala svojo po-sebnost, svojo samostojno navzočnost. Zato je ravnala tako, kakor pripoveduje Pepi: »Frieda nese pivo v Klammovo sobo in pride spet iz nje s plačilom; o tem, česar ne vidiš, pa pripoveduje Frieda,

in moraš ji verjeti. In tega sploh ne pripoveduje ... sklicuje se le na to, kar je že na splošno znano. Ne na vse, o tem na primer, da Klamm, odkar je ona v točilnici, pije manj piva kakor prej, ne dosti manj, pa vseeno očitno manj itd. ... » in »tako je postala Frieda ... velika lepota«.

Te Friedine lastnosti se kažejo še v nekaterih drugih podrobnostih, tako na primer izvemo, da je bilo v njenem bitju »nekaj veselega in svobodnega«, da je iz njenih oči govoril ne toliko »pretekli, marveč prihodnji boj«. Frieda je torej v bistvu svobodna, kakor je svoboden tudi K., za katerega izvemo, da je edini resnično svoboden človek in ki sam o sebi izjavlja, da hoče biti svoboden. Vse to pomeni, da se pri Friedi tista »terapija«, ki je terapija v čutnem, ni posrečila, pri njej se identiteta v čutnem ni zgodila, izvržena je iz identitete in na istem kot K. — in prav zato je mogoča njuna zveza. Zato gostilničarka Gardena tudi pravi, da je Frieda zapustila Klamma iz objestnosti, in zato tudi Klamm Friedi ni dal nobenega spominka, kakršne je od njega dobila prav gostilničarka Gardena.

Združitev Friede in zemljemerca je tedaj združitev že konstituiranega subjekta s subjektom v nastajanju. Subjekt v nastajanju se ne more nikdar razviti v subjekt in zato se tudi Frieda nazadnje vrne v gostilno in zapusti zemljemerca, speča se z enim izmed zemljemerčevih pomočnikov. Kaj pa se zgodi z zemljemercem? Njegova usoda v besedilu ni dokončana. O njegovem koncu vemo samo to, kar je avtor pripovedoval svojemu prijatelju Maxu Brodu. Ta pa je Kafkove besede ohranil v naslednjih formulacijah: »Navidezni zemljemerec doseže vsaj delno zadoščenje. V svojem boju ne popusti, pač pa umre od izčrpanosti. Okrog njegove mrtvaške postelje se zbere občina, ko iz gradu prispe odločba, da za K.-ja sicer ni nobene pravno utemeljene zahteve za bivanje v vasi, vendar pa mu je glede na nekatere stranske okoliščine dovoljeno, da tu živi in dela.« K. propade torej zaradi izčrpanosti, izdalo ga je torej telo. To se mu je zgodilo že nekoč prej, in sicer takrat, ko je bil zašel k tajniku Bürglu. Takrat je bil tik pred izpolnitvijo svojih želja, a je zaspal, telo ga je izdalo: »Sicer se je K. zavedal tega, da mu je njegova trudnost danes več škodovala kakor nenaklonjenost razmer, pa vendar, zakaj ni mogel on, ki je mislil, da se lahko zanese na svoje telo, in ki bi se brez tega prepričanja sploh ne bil odpravil na pot, zakaj ni mogel prenesti nekaj neprijetnih noči in ene noči brez spanja, zakaj je postal tako truden, da se ni mogel obvladati.«

K. se je torej fizično zlomil, uničilo ga je tako rekoč njegovo telo. Vprašanje je, kaj je tisto v tem svetu, zaradi česar odpove telo? Na podlagi tega, kar že vemo o delovanju grajske birokracije, je popolnoma jasno, da je vzrok za polom telesa skrit v posebni organizaciji uradovanja. K. se ni zlomil ob vasi, zlomil se je predvsem ob gradu. Hotel je očitno nekaj, kar je v nasprotju z že uresničenim bistvom, hotel je smiselno akcijo, medtem ko je Amalia hotela akcijsko misel. Hoteti smiselno akcijo pa pomeni hoteti, da bi bila tudi že obstoječa akcija, da bi bilo torej poslovanje grajske birokracije smiselno. Kdor hoče torej misel realizirati v akciji, se zlomi ob vasi, ob ljudstvu, ob eksistenci; kdor pa hoče,

naj bi bila že obstoječa akcija smiselna, se zlomi ob gradu, ob oblasti, ob bistvu.

Svet identitete razodene tedaj v trenutku, ko je realiziran, drugačno lice, kakor pa ga je kazal, dokler je bil samo še nedosežen cilj. Vprašanje je, kaj pomeni ta nenavadni razloček?

Izhodišče za odgovor dajejo besede, ki jih je o K.-ju izrekel pomočnikoma Jeramisu in Arthurju grajski uradnik in Klammov zastopnik Galater: »Najpomembnejše je, da ga nekoliko razvedrita. Kakor mi poročajo, jemlje vse zelo resno (*schwer*). Zdaj je prišel v vas, in takoj mu je to velik dogodek, medtem ko v resnici ni čisto nič. To mu morata dopovedati.«

Ta Galaterjeva izjava pojasnjuje najprej nenavadna lika obeh zemljemerčevih pomočnikov in celotno njuno delovanje, vendar nas zdaj ne zanima zaradi pomočnikov, marveč zaradi K.-ja. Z njim je narobe predvsem to, da jemlje vse preveč težko in resno, zlasti pa jemlje preveč težko in preveč resno svoj prihod v vas. Vendar vemo, da v vas ni prišel zgolj po svoji volji, marveč po grofovem naročilu, iz česar sledi, da jemlje prav grofovo naročilo preveč resno. To grofovo naročilo ni v resnici namreč čisto nič, je brez pomena. Vendar pa je K.-ja v vas privedlo prav to naročilo samo.

Kaj pomeni, da grofovo naročilo nič ne pomeni? V zvezi s tem je treba navesti tudi to, kako je vaški župan razložil K.-ju pomen prvega Klammovega pisma: »V njem ni rečeno z nobeno besedo, da ste sprejeti za zemljemerca, ampak se govori v njem le na splošno o graščinski službi, pa tudi to ni izrečeno z obveznostjo, ampak ste sprejeti le, kakor veste, to se pravi: breme dokazovanja, da ste sprejeti, je naloženo vam.« Grof je zemljemerca sicer res poklical v vas, poklical ga je res kot zemljemerca, vendar to še nič ne pomeni, breme dokazovanja, da je bil zares poklican, je naloženo K.-ju samemu. K.-ju tak položaj pomeni, da ga zlorablja, »da so ga privabili sem, seveda za slab konec, zdaj pa mi grozijo, da me bodo zapodili.« Župan odgovarja na te očitke takole: »V vašem pojmovanju je neka resnica . . . prav imate v tem, da izjav, ki pridejo iz gradu, človek ne sme vzeti dobesedno. Previdnost je povsod potrebna, ne samo tod, in toliko potrebnejša, kolikor pomembnejša je izjava, ki zanjo gre. Kar pa ste potem rekli o tem, da so vas privabili sem, mi je nerazumljivo . . . tu vas nihče ne zadržuje, to pa vseeno ne pomeni, da vas mečejo skozi vrata.«

K.-jeva »napaka« je tedaj v tem, ker je mislil, da je z grofovo besedo že vse rečeno, zagotovljeno in potrjeno, ker torej ni uradnih izjav jemal dovolj previdno: grof sicer lahko človeka pokliče, ne more ga pa tudi potrditi. In K. vse do smrti ne more dobiti takšnega potrdila, zanj se zastonj prizadeva in v tem prizadevanju telesno propade. Natančno tako se je zgodilo tudi junakom tradicionalnega romana: bistvo in smisel sta jih priklicala v svet in povabila v boj, vendar se ta boj ni mogel končati z uspehom, in ker se ni končal z uspehom, ni bil potrjen, ostal je brez smisla. Očitno je, da so tudi junaki tradicionalnega romana preveč resno jemali glas bistva in da torej niso bili dovolj previdni.

Kaj pa je tedaj sploh pomen bistva? Bistvo priključuje človeka v svet, kakor je grofov glas priklical zemljemerca iz daljnih krajev v vas. Glas bistva postavlja človeka v svetlobo sveta, v navzočnost, samo pokliče ga in nič več. Glas, ki je priklical človeka v navzočnost, pa ni bil hkrati tudi glas popolnega smisla. Zato: v tem glasu je govorilo le to, kar postavlja vse v navzočnost, v svetlobo sveta, v bivanje — a temu pravimo Bit. Bit »stori«, da nekaj *je* in da sploh vse je, da biva, da je bivajoče. Bit se kaže kot *je* bivajočega. Ko pa stvari so, še ni rečeno, da imajo tudi smisel. Otrok z materinim mlekom ne pije tudi že smisla in pomena svojega življenja. Bit torej ni tudi že apriorni smisel, razum, vesoljni duh, zgodovinski interes, smisel sveta itd. S stališča smisla se bit zdaj kaže kot nesmisel, kot absurd ali kot nič: nobenega razumnega razloga ni, da stvari so. Bit sicer »stori«, da stvari *so*, ko pa *so*, je bit do njih docela ravnodušna. To je natančno tisti položaj, v kakršnem se je znašel zemljemerec K. in ki mu ga je opisal vaški župan z besedami: »Tu vas nihče ne zadržuje, to pa vseeno ne pomeni, da vas mečejo skozi vrata«. Iz tega je mogoče sklepati, da je bilo grofovo naročilo samo glas biti in da ima grof pomen biti. Zelo verjetno je, da je s tem v zvezi tudi njegovo ime: West-West — zahod-zahod. To ime je tautologija, saj se tudi o biti ne da govoriti drugače kakor v tautologijah: bit bivajočega je, da bivajoče je, je da je in nič več. Bit je vedno le ona sama, je tako rekoč neprosojna identiteta. Prav tako je verjetno, da se grof v romanu prav zato nikdar ne pokaže, ker je ponazoritev biti.

Grofov glas, ki je glas biti in glas nič, je torej K. razumel kot glas smisla in bistva, kar pomeni, da se mu je prikrival ravno razloček med bistvom in bitjo. Ker pa je K. utelešenje junaka tradicionalnega romana, smemo reči, da se je ta razloček prikrival tudi temu junaku. Ta junak in tradicionalni roman sta s svojim avtorjem in svojim posebnim bralcem vred mogoča le v času, ko se prikriva razloček med bitjo in bistvom, ko »vlada« identiteta biti in bistva. Ta identifikacija biti in bistva ter nekatere njene bistvene posledice so jasno razvidne zlasti iz naslednjega razmišljanja Josipa Vidmarja: »Moralno vrednotenje se mora naslanjati na objektivna merila . . . objektivnih kriterijev nisem našel, dasi sem čutil potrebo po njih. Pokazalo mi jih je šele realno in prav malo subjektivno življenje velikih razsežnosti, v kakršno me je brez prehoda postavila druga svetovna vojna . . . Na dolgih nočnih pohodih in v globokih roških nočeh so se pred mano vrstili mogočni dogodki preteklosti, ki so se mi pričeli spajati z našim tedanjim početjem v vrsto procesov in naposled v en sam velikanski proces.

Mora biti, sem si dejal, neka sila, neki vzgon, neka nagonska slutnja, ki nas je od jamskega človeka vodila do tega, kar smo, in ki nas vodi k življenju, o kakršnem so sanjali in govorili Shakespeare, Kant, Goethe, Hegel, Marx in Lenin. Prav nič ni potrebno, da bi bila ta sila kaj drugega, kaj višjega kakor v mentalno in zavestno sfero prenesena težnja materije k vedno bolj kompliciranim in k vedno višjim tvorbam. Bolj ko je ta sila, vodnica tisočletnega razvoja, preprosta, bolj je čudovita. Vsako zavedno bitje nosi njeno iskro v sebi in vsak človek je zavezan in zadolžen

Kdor greši, greši zoper njo. Zvestoba tej moči je moralna dolžnost, in le kdor je v skladnosti z njo, je v skladnosti z duhom človeškega in v skladu s tistim v samem sebi, po čemer je udeležen v snovanju te čudovite moči. To je postalo zame objektivno moralno merilo za človeka in njegovo delo.«

Tu govori partizanski aktivist in govori besede materialističnega svetovnega nazora. Materija ima tu pomen prvotne substance, iz katere izvira vse, kar je, ima pomen biti, in sicer tako, da je ta bit nekaj bivajočega, a to bivajoče je vrhovno bivajoče. Ta bit-materija ima neko posebno značilnost, to pa je težnja k vedno bolj kompliciranim in k vedno višjim tvorbam. To svojo temeljno težnjo sporoča bit vsemu, kar iz nje prihaja, torej tudi človeku, in tako postane ta težnja vodnica tisočletnega razvoja in slednjich se spremeni v objektivno moralno merilo, v edino pravi temelj človekovega ravnanja v smislu vsega njegovega početja. Človekovo ravnanje in njegovo spreminjanje sveta je tedaj zasnovano kot zvestoba biti, se pravi kot povratek k biti kot re-evolucija. Re-evolucija je akcija, polna smisla, ker je smisel zapopaden že v biti sami, ker sta smisel in bit istovetna. Prav tu, prav ob temelju in izvoru akcije, polne smisla, pa se odpira tudi temeljno vprašanje. Za nas se to temeljno vprašanje odpira skozi Kafkov roman *Grad*, saj smo lahko ugotovili, da se v njem razkriva ravno vprašljivost identifikacije bistva in biti, s tem pa se razkriva tudi vprašljivost akcije kot vrnitve k biti. Ta vprašljivost se pojavlja v tistih razsežnostih tega romana, kjer prihaja na dan resnica, da bit ni hkrati tudi že smisel in da je zato s stališča smisla nesmisel, odsotnost smisla ali nič. Zato stojimo zdaj pred novim vprašanjem, ki se glasi: kaj pomeni, da je dobila bit pomen niča ali nesmisla?

To vprašanje nas postavlja tako rekoč v središče zgodovine evropske metafizike in evropskega človeka sploh. Po svojem obsegu in pomenu je takšno, da o njem pričujoča študija ne more podrobneje razpravljati, njegove razsežnosti pa je v svojih spisih razvil Martin Heidegger. Za nas so važne le tiste sestavine te obsežne problematike, ki omogočajo, da razumemo Kafkovo delo v širšem zgodovinskem sklopu in da hkrati dojamemo tiste zveze, ki družijo posamezne prvine tega dela v smiselno enoto.

Kaj torej pomeni stavek, da je bit nič oziroma da je pomen biti nič? Najprej hoče reči, da za človeka bit ni nič zavezujočega, da človek biti ne »vidi«. Biti kot take seveda ni mogoče videti, saj sama po sebi ni nič konkretno bivajočega, je samo tisti *je*, ki »stori«, da vsaka stvar je. Na bit človek naleti in bit ga doleti samo, ko naleti na bivajoče, in ko ga bivajoče doleti. Če torej bit za človeka ni nič zavezujočega, če je ne »vidi«, če mu nič ne pomeni, potem to pomeni, da človek tega, kar srečuje kot bivajoče, ne »ugleda« najprej v tisti razsežnosti, ki jo ponazarja stavek, da vsaka stvar *je*. Ali z drugimi besedami: sleherno stvar — pa tudi sam sebe — človek lahko »ugleda« le, ker ta stvar je — če pa mu ta *je* nič ne pomeni, potem iz tega sledi, da se s svojim razmerjem do bivajočega ne zadržuje v tem prvotnem in bitnem območju, ki ga ponazarja

ja glagol *biti* in v katerem mu je vsaka stvar sploh šele dana in vidna. Človek stvar sicer vidi, vendar ga vidnost stvari ne »zanima«.

Da bi bil pomen tega, o čemer tu govorimo, jasnejši, je potrebno omeniti, da je npr. Platon za vir filozofije razglasil začudenje, medtem ko je Aristotel napisal: »začudenje je ljudi pripravilo do filozofije: najprej so se začudili nad čudnimi stvarmi, ki so nanje naleteli«. V Platonovih in Aristotelovih besedah govorita čas in položaj, ko ni bilo mogoče reči, da bit nič ne pomeni, saj je vir filozofije prav v tem, da se je človek začudil, da vsaka stvar je. Če pa se pomen biti spremeni, in sicer tako, da je mogoče reči, da biti nič ne pomeni, potem se človek tudi čuditi ne more — in to je znamenje, da ga tisti *je* ne pretrese več, ga ne veže več nase, tako da človek izstopi iz tistega območja, v katerem se bivajoče kaže in kjer človek stopa v stik z bivajočim prav po tisti »lastnosti«, ki jo imenuje glagol *biti*. Tudi po izstopu iz tega območja stvari še vedno so, vendar postane njihov *biti* nekaj samoumevnega, tako samoumevnega, da je nezaznavno in da nima več pomena oziroma da dobi tisti pomen, ki je skrit v besedici *nič*. Govoriti torej moremo o spremembi v pomenu biti — in ta sprememba hkrati pomeni, da ob samoumevnosti tisti *je* na bivajočem človeka ne privlači več, ga ne veže nase, človek od njega »odpade«, tako da je človek zdaj odvržen, oziroma izvržen, saj je iz-stopil. Odvrženost in izvrženost zaznamujeta na eni strani pomen biti, na drugi strani pa človekov položaj glede na bit in ta položaj ponavadi označujemo z izrazom: od-tujenost. Človek je tujec: obdaja ga bivajoče in sam je bivajoče, vendar bivajočnost sama še nič ne pomeni: nobenega razloga ni za »biti«. A to, da ni razloga, se pokaže v trenutku, ko postane bit nekaj samoumevnega, ko človeka ne začudi več, in vse to skušamo ponazoriti s približnimi formulacijami, ki pravijo, da se je bit prikrila, in ki govorijo o odsotnosti biti, o prikritosti, o »njenem« umiku itd. S tem pa, ko se bit v bivajočem skrije, postane to bivajoče — pa naj bo mrtva stvar alj človek — brez smisla, izgubi svojo samo-stojnost, postane nekaj razpoložljivega, potencialnega in še neresničnega.

Ob vsem tem pa se razodene tudi nov pomen človekove akcije. Akcija je, kot vse kaže, zasnovana v identifikaciji bistva in biti, se pravi tako, da bistvo prikriva ne-smisel ali nič biti. Človek tedaj očitno ne prenese, da bi bil tujec, ne prenese nič, ne more vzdržati tega, da bi ga obdajalo nekaj, kar nima smisla in kar je torej glede na smisel neresnično. Niča ga je strah in hkrati hoče nazaj v varni dom. Od nič, pobegne tako, da si »ustvari« bistvo, da si »iz-misli« s-misel, ki ima pomen biti in tako prikriva nič. Prvotna popolna bit, ki je spravljala človeka v začudenje, se zdaj spremeni v bistvo ali smisel, vendar ne zaradi človekove samovolje, marveč prav zato, ker se je umaknila in s tem človeka od sebe od-vrgla. Gre torej za neki temeljni položaj, ki si ga ni človek izmislil sam in ki ga torej sam tudi ne more premagati. Zato ni nič nenavadnega, če se ta temeljni položaj nenehno reproducira v vsem, kar ima namen prikriti ta temeljni položaj, torej tudi v ustroju bistva samega. Bistvo namreč nima v ustroju tradicionalnega romana nikdar pomena nečesa uresničenega, in prav v tej neuresničenosti kot utemeljitvi človeka se obnavlja nesmisel

biti, izvrženost človeka in umik biti iz bivajočega. Bistvo je po svoji neuresničenosti vezano na bit kot nič. Prav ta neuresničenost pa omogoča človekovo akcijo, ki se utemeljuje v »domnevi«, da poteka v imenu samega biti, v imenu nekega izvirnega, prvotnega, elementarnega smisla. Akcija je tedaj uresničevanje neuresničenega bistva, konstituira se v času in prostoru skritosti in odsotnosti biti, ko bit pomeni nič, ko je človek odvržen, da je postal svobodni subjekt in kot tak tujec. Ali z drugimi besedami: akcija je mogoča, ker na bivajočem človeka to, kar izraža besedica *je*, ne zavezuje več. Akcija je vdor v tisto praznino, ki je v bivajočem nastala, ko se je bit umaknila. Prav zato akcija ne more biti vrnitev k biti, ne more biti re-evolucija. Je samo strmoglavljenje v nič in hkrati uničevanje in je tedaj mogoča, ker je bit nič, je v zadnji konsekvenci potrjevanje tega temeljnega »dejstva«, tako da lahko rečemo: akcija je kot spreminjanje obstoječega pravzaprav najbolj dosledno potrjevanje obstoječega, to pa v tem smislu, da prinaša resnico tega obstoječega na dan, v svetlobo sveta. Zato akcija človeka ne more privedi nazaj v varni dom, marveč njegovo odtujenost samo še stopnjuje. V Kafkovem romanu se vse to kaže najprej v usodi samega zemljemerca: zapustil je svoj daljni dom, ker ga je poklical glas biti, ki pa mu je veljal za glas bistva in smisla. Postal je zaradi tega svobodni in hkrati tujec, saj ga v vasi nihče ne zadržuje, pa tudi nihče ga ne podi stran, je *en suspens*. Samo tako je tudi mogoče razumeti njegovo razmerje s Friedo. Zaradi razlogov, o katerih smo že govorili, je tudi Frieda svobodna in tujka. Njuno razmerje je tedaj združitev dveh svobod, dveh tujcev, in zato ne more pomeniti novega doma. To je Kafka docela jasno poudaril v naslednjem opisu njune prve ljubezenske noči: »Objela sta se, malo telo je gorelo v K.-jevih rokav, zavalila sta se v nekaki nezavesti, ki se je K. neprestano, vendar zaman poskušal rešiti iz nje ... in potem sta ležala v majhnih mlakah piva in v drugi nesnagi, ki je prikrivala tla. Tam so minile cele ure, ure skupnega dihanja, skupnega bitja srca, ure, ki je v njih K. imel neprestano občutek, da se izgublja ali da je tako daleč v tujem svetu, ki v njem celo zrak nima v sebi več delčka domačega zraka, zrak, ki se mora v njem človek zadušiti od tujosti in ki sredi njegove nesmiselne vabljenosti ne more storiti nič drugega, kakor iti naprej, izgubljati se naprej.« Človekova pot, ki je pot smisla, pot k bistvu, tedaj ni pot nazaj k biti, marveč vse določeneje padanje v vse hujšo odtujenost, vedno bolj stran od biti. Zato tudi pravi Frieda K.-ju: »Tega življenja tu ne bom mogla prenašati. Če me hočeš obdržati, morava iti v tujino.« Toda ta sreča v tujini ne pomeni in ne more pomeniti vrnitve v dom, marveč lahko pomeni samo stopnjevanje odtujenosti, kar je docela jasno razvidno iz naslednjih Friedinih besed: »Tu na zemlji ni mirnega prostora za najino ljubezen, ne v vasi, ne kje drugod, in si zato predstavljam grob, globok in ozek; tam se drživa objeta kakor s kleščami, svoj obraz skrivam na tebi, ti svojega na meni, in nihče naju ne bo več videl.« To sta Cankarjeva Milan in Milena združena v samomoru na dnu Blejskega jezera.

Dokončanje akcije je tedaj konec poti, na katero gre človek v imenu bistva, in ta konec je popolna odtujitev, popolna odtujitev pa pomeni do-



končno odtrganost od biti. Ta dokončna odtrganost je dokončanje akcije, zato akcija pomeni, da je v njej človek še vedno ohranjal neko razmerje do biti, šele ko akcija uspe, tega razmerja ni več. Če pa je človek med še neuspelo, še nedokončano akcijo ohranjal razmerje do biti, pomeni, da jo je sredi akcije še vedno na določen način »srečaval«, »srečaval« jo je lahko samo v bivajočem, in sicer kot tisto, kar se je na bivajočem upiralo njegovi akciji. Bit, ki ima s stališča smisla pomen ne-smisla ali nič, se je v akciji razodevala kot odpor in upor bivajočega, se pravi kot tisto, kar mora človek premagati, ko spreminja svet. Ko pa človek premaga to, kar se mu upira, kar je ovira njegovi akciji, premaga bit samo in šele v tem trenutku je bit zares nič. Z uspešno akcijo se tedaj človek zares do kraja »osvobodi« biti in sam postane bit, izvor vsega, tako da je po njem vse, kar je, in da je samo zanj vse, kar je. Iz vsega, kar je, od-seva človeku njegov obraz, ki je podoba »konca« biti. Zdaj tudi nobenega razmerja do biti ni več. Takšno razmerje ni več mogoče. Brez razmerja z bitjo pa so le živali in stvari, zato postane človek, ko »premaga« bit, žival — stvar. Oziroma: razmerje z bitjo je samo še razmerje s samim seboj, to je torej homoerotično razmerje in prav ta homoerotičnost je tisto, odkoder prihaja v Kafkov tekst obscenost, ki jo nekateri pisci tako zelo poudarjajo in ki se kaže tudi v naslednjem opisu drugega ljubezenskega akta med Friedo in K.-jem: »Tam sta ležala, vendar ne tako prepuščena drug drugemu kakor tedaj ponoči. Ona je nekaj iskala in on je nekaj iskal, divje, kremžila sta se, silila sta z glavo v prsi drug drugemu, iskala sta in njuni objemi in njuni telesi, ki sta se metali drugo na drugo, ju nista pripravili, da bi pozabila, ampak sta ju spominjali na dolžnost, da iščeta; kakor psi obupano grebejo po tleh, tako sta grebla po svojih telesih« — in na koncu »sta šla njuna jezika večkrat drug drugemu čez obraz.« Frieda in K. sta se že bila združila in že njuna prva združitev ju je odvedla v popolno tujost. Drugi ljubezenski akt je združevanje v tujosti, zato nista več tako kot prvič »prepuščena drug drugemu«, zato samo še iščeta, iščeta pa drug v drugem in sta kakor dva psa, ki obupano grebeta po tleh.

Takšen konec akcije je primeren zasnovi in poteku akcije. Akcija je bila zasnovana v imenu še neuresničenega bistva ali smisla, razuma, smisla zgodovine ali zgodovinskega interesa, vendar tako, da je imel ta smisel pomen biti, ta pomen pa je imel lahko zato, ker bit ni pomenila nič. V bistvu zasnovano akcijo je omogočal torej pomen oziroma ne-pomen biti in zato zgodovinska akcija evropskega človeka kot način njegovega bivanja ni nekaj naključnega, bila je človeku usojena in zato po svoje utemeljena. Utemeljena je toliko časa, dokler »bit je«, čeprav je nič. In toliko časa je akcija še vedno tudi »razmerje« do biti. Ko pa »biti ni več«, ko postane bit človek in ko torej bistvo ne more več imeti pomena biti, izgine tudi to, po čemer je bila akcija smiselna akcija. Od tega trenutka dalje se človekova akcija ne more več utemeljevati v bistvu. To sicer ne pomeni, da akcije ni več, akcija še vedno je, vendar ni več v interesu biti, ni več smiselna akcija, lahko je do konca svobodna akcija brez smisla, je

samo še, kot pravi Kafka, besno potekajoča dejavnost. Nosivec te dejavnosti ni več človek kot subjekt, marveč kot žival — stvar.

Kaj pa je zdaj s smislom in mislijo. Dokler je smisel prikrival nič, je utemeljeval akcijo, je bil zasnova akcije, zdaj pa misel in smisel ne moreta več zasnovati akcije, ne moreta več prikrivati pomena biti, ki je nič. Misel in smisel se hranita iz razkritosti pomena, ki je razkritost nič. Ta položaj je zelo jasno opisal sam Kafka v naslednjem aforizmu: »einen Tisch mit peinlich ordentlicher Handwerk-mässigkeit zusammen-zulösmern und dabei gleichzeitig nichts zu tun, und zwar nicht so, dass man sagen könnte: 'Ihm ist das Hämmern ein Nichts', sondern, 'Ihm ist das Hämmern ein wirkliches Hämmern und gleichzeitig auch ein Nichts' wodurch ja das Hämmern noch kühner, noch entschlossener, noch wirklicher und, wenn du winst, noch irrisinniger geworden wäre.« Delati je treba tako, kakor da bi delo ne bilo nič, se pravi, kakor da je brez smisla. Vendar to, da je brez smisla, še ne pomeni, da zdaj delo razpade, da ni več mogoče; ravno nasprotno, saj šele zdaj postane zares pravo delo, pogumno, odločno in resnično, glede na smisel pa seveda noro, še bolj noro, kot je bilo prej, ko je potekalo v imenu smisla, se pravi v imenu nečesa, kar je bilo zunaj dela in česar ni bilo mogoče doseči.

Navedene Kafkove besede so za nas zelo pomembne, saj razločno kažejo, da je bilo zanj vprašanje nič v resnici osrednje vprašanje — in zato retroaktivno potrjujejo tudi naše razpravljanje, ki si je ob njegovem romanu *Grad* moralo zastaviti isto vprašanje. Hkrati pa ta aforizem kaže, da je Kafka »hotel doseči pristanek« na nič, da je bil torej v zavestnem sporu s tradicionalno metafizično miselnostjo in da je »razglašal« nihilizem. Nihilizem ima v vsakdanji govorici različne pomena, zlasti pa zbuja asociacije na cinizem, amoralnost, skrajno neobveznost, skratka na vse, kar je negativno, škodljivo in celo uničujoče. Vsega pa tega Kafkovemu nihilizmu sploh ni mogoče očitati, ko pa je iz citiranih stavkov očitno, da šele tak nihilizem omogoča delo kot delo in da torej nima v sebi nič uničujočega. Uničevanje prihaja po bistvu in smislu, medtem ko je nič, h kateremu nas kliče Kafka ravno tisti nič, o katerem govorimo, ko govorimo o biti oziroma o bivajočnosti; ali z drugimi besedami: ko se človek osvobodi bistva ali smisla, ko se izvije iz identifikacije bistva z bitjo, se mu odpre bivajoče kot bivajoče, se mu razpre svet. Kafkov nihilizem vrača človeka v bitno razmerje do bivajočega. To bivajoče je sicer zdaj brez smisla, a prav zato, ker je brez smisla, sploh lahko je, je lahko za človeka nekaj zavezujočega in kot takšno meja uničujoče moči bistva.

Nihilizem je hkrati »pristajanje« na nič. A nič je nekaj, kar človek težko vzdrži, nič se človek boji. Nič se javlja človeku skozi strah in tesnobo. Ni tedaj nikakršno naključje, če večina razlagalcev Kafkovega dela posebej poudarja, da je strah ena temeljnih razsežnosti njegovih besedil — in sam Kafka je v nekem pismu svojemu prijatelju Maxu Brodu izjavil, da lahko piše samo ponoči, ko mu strah ne da spat.

Misel živi od strahu in v strahu, in ne more več zasnovati smiselne akcije. Z njo je tako kakor z Amalio: Amalia sicer res gleda resnici iz

oči v oči, kakor pravi njena sestra Olga, vendar se je hkrati umaknila v popolno samoto in golo privatnost ter s prav nenavadno pozornostjo skrbi za svoje onemogle in izčrpane starše. Ta privatna misel živi seveda v svetu, ki ga obvladuje ne-smiselna in docela svobodna akcija. Misel se ji upreti ne more, ne more ji postaviti nasproti nove in smiselne akcije. Ali pomeni to, da je tudi sama obsojena na uničenje, ali s svojo neaktivnostjo samo omogoča nesmiselno akcijo ali pa je slutnja nove zavezanosti in ljubezni? Na ta vprašanja misel ne more odgovoriti. Vse, kar more, je le to, da je zvesta sama sebi, resnici. Merilo zvestobe je strah. To torej ne more biti samozadovoljna kontemplacija, ki se je izločila iz sveta, pa tudi ne more biti nadomestek za tisti razum, ki je svojčas še lahko zasnoval smiselno akcijo in se je zdaj resignirano umaknil v svoj slonokoščeni stolp.

Vse to hkrati tudi ne pomeni, da je nesmiselna in osvobojena akcija brez sleherne zveze z resnico. Kafka namreč nenehoma govori o svojevrstni utrujenosti. Utrujen je najprej K., ki ga usodno izčrpava prav njegov nesmiselni vzgon k smislu in bistvu, ki ju razume kot bit. Utrujena je vsa vas, in to je utrujenost ne-uresničene eksistence: utrujeni pa so tudi uradniki, in sicer zaradi svojega z besno naglico potekajočega toda smiselnega dela. Utrujenost, ki prebiva v srcu akcije, je očitno reprodukcija nesmisla in nič, resnice biti in bistva. Kakor je misel po strahu, tako je akcija po utrujenosti in telesni izčrpanosti vezana na resnico. Resnica je obakrat ista.

Zaradi razlogov, ki smo jih že navedli, pričujoča študija ne more zaobjeti vseh razsežnosti Kafkovega besedila niti ne vseh vprašanj, ki so z njimi v zvezi. Vendar pa je zdaj le mogoče v kratki oznaki strniti razmerje med Kafkovim in tradicionalnim romanom: to, kar je bilo prej navzoče na način prikritosti, je zdaj navzoče na način razkritosti, bistvo se je uresničilo, stopilo je v resnico, v navzočnost. Jasno je, da to uresničenje bistva ni nekaj, kar bi se zgodilo le v romanu, pač pa je realni zgodovinski »dogodek«, ki zadeva usodo evropskega sveta sploh.

S to temeljno spremembo se je moral spremeniti tudi ustroj romana. Ugotovili smo že, da je bil tradicionalni roman mogoč v času optimističnega aktivizma, v času identifikacije bistva in biti, kar vse je avtorju omogočalo, da je na eni strani stal prav v sredi življenja, na drugi strani pa se je lahko dvignil kot suvereni ustvarjalec nad življenje, da je tako nastala tista čudovita sinteza svobode in življenja, ki se v samem pripovednem ustroju romana kaže kot sinteza ideje in čutno-nazornega gradiva. Zaradi razlogov, ki izvirajo iz razkritja razlike med bistvom in bitjo, zlasti zaradi tega, ker se je izkazalo, da bistvo ni več utemeljeno v biti, se avtor ne more več dvigniti nad življenje in nad junaka, tako da roman ne more biti več subjektivna epopeja, v kateri si avtor izprosi dovoljenje, da obravnava življenje na svoj način. Ravno iz tega izvirajo tiste značilnosti, ki smo jih opisali že na začetku te študije ob uvodnem odstavku *Gradu*: svet se razkriva samo v tisti smeri, kakor se sam razkriva svetu. Ta ugotovitev in že opisane značilnosti Kafkovega besedila pa vodijo še do drugih sklepov. Če se namreč svet razkriva samo v tisti

meri, v kakršni se neposredno daje junaku, tedaj to pomeni, da je avtor s svojega visokega, vsevednega stališča stopil v junaka in gleda na svet skozi njegove oči. Vendar to ne pomeni, da se z junakom tudi identificira — če bi namreč to storil, bi moral bralec že takoj na začetku pripovedi zvedeti o junaku prav vse, zvedeti bi moral o njem vse, kar junak sam o sebi ve. Vendar se to ne zgodi — avtor uporablja torej tako rekoč samo junakova čutila, med tem ko se junak s svojo preteklostjo, s svojimi željami in nameni pojavlja in uveljavlja v besedilu samo po meri svoje navzočnosti v svetu, ki se pojavlja le skozi njegova čutila. Svet se prikazuje v romanu s stališča junaka, junak pa s stališča sveta. Avtor je torej hkrati zunaj in znotraj junaka, nenehno menja svoje stališče, tako da je dvojna optika še vedno ohranjena, vendar sta obe razsežnosti te optike bistveno omejeni: stališče sveta je avtorju »potrebno« zato, da ostane junak vseskozi nekaj neprosojnega, stališče junaka pa mu je potrebno, da tudi svet ohrani svojo neprosojnost.

Iz tega temeljnega ustroja se je porodila vrsta značilnosti poteka pripovedovanja. Brž ko pripoveduje besedilo le o tistih sestavinah sveta, ki se kažejo junakovim čutilom, se ta svet sesuje v zaporedje med seboj nepovezanih vtisov — in brž ko se junak pojavlja v pripovedi samo v tisti meri, v kakršni se kaže čutilom drugih ljudi, se tudi junak sesuje v zaporedje med seboj nepovezanih vtisov o njem. Zaradi razlogov, ki o njih tu ni mogoče razpravljati in ki jih je mogoče opredeliti le iz problematike sodobnega romana, ki so ga ustvarili Alain Robbe-Grillet, Michel Butor idr., Kafka še ni sprejel teh posledic in je zato moral s posebno tehniko zapolniti tiste praznine, ki ob takšnem temeljnem izhodišču pripovedi nujno nastanejo. Teh praznin ne more izpolniti avtor, podatkov, ki jih potrebuje bralec, ne more navajati pisatelj, saj bi se spremenil v tem primeru v pisca tradicionalnega romana — navajajo jih lahko le prizadete osebe — in zato je v romanu *Grad* toliko monologov, ki razlagajo preteklost in sedanost: pripoved krčmarice Gardene, Olgino pripovedovanje o usodi njene družine, županova razlaga o delovanju grajske birokracije, Bürglova »razprava« o popolnosti uradne organizacije, Pepina pripoved o Friedini preteklosti itd.

Če pa avtor, ki je tako rekoč padel s svojega vsevednega stališča, ne more več poročati o preteklosti in o razmerah v sedanosti, potem tudi ne more več poročati o tistem dogajanju, ki sestavlja fabulativni temelj in okvir romana: o spopadih in konfrontacijah med osebami ne more pripovedovati avtor sam, kakor da bi od zunaj opazoval nekakšne dvoboje. O teh spopadih lahko poročajo le osebe same oziroma ti spopadi ne morejo potekati pred bračevimi očmi v obliki epskega opisa kot zaporedje nekakšnih slik, marveč se lahko dogajajo samo v govorjenju oseb samih. Udeleženca dvoboja morata sama govoriti o poteku dvoboja, v katerega sta zapletena. Zato se vsi spopadi dogajajo v območju govornice, govora, pripovedovanja, in bralcu ni dano, da bi ta dvoboj gledal od strani kot neprizadet opazovalec. Tipičen primer je npr. pogovor med K.-jem in Friedo v trinajstem poglavju. To ni več dialog tradicionalnega romana, kjer so besede oseb le del akcije in dogajanja, tu je dialog dogajanje samo.

V zvezi s tem se je spremenil tudi časovni obseg dogajanja v romanu. Avtor tradicionalnega romana je lahko s svojo tehniko popisal junakovo usodo od njegovega rojstva do smrti, kot je to storil npr. Stendhal z Julijanom Sorelom ali pa Flaubert z Emo Bovaryjevo. Avtor je v tem primeru posamezna obdobja iz junakovega življenja nenavadno skrčil, tako da trajanje opisa ni v nikakršnem sorazmerju s trajanjem dogodkov, ki jih opis podaja. Zdaj pa, ko je vsevedni avtor izginil, ko je od junaka ostalo le to, kolikor ga je v njegovi neposredni navzočnosti v svetu, in ko je od sveta ostalo le to, kar se neposredno kaže junaku, mora opis navzočnosti trajati prav toliko časa, kolikor traja navzočnost sama. Čas opisa in čas tega, kar opis podaja, se v določeni meri ujemata. In če bi hotel avtor v skladu s tem temeljnim dejstvom opisati celotno junakovo življenje, bi seveda nastal neskončno dolg roman. To ni mogoče, zato se mora zdaj časovni obseg dogajanja močno skrajšati: dogajanje v *Procesu* traja eno leto, v *Gradu* pa komaj nekaj dni. Spričo tega je bilo močno prizadeto tudi načelo v sebi sklenjene in k jasnemu cilju usmerjene fabule — in prav to je eden izmed razlogov, da Kafka svojega romana ni mogel dokončati in da je lahko dokončal samo krajša pripovedna dela.

Dejstvo, da je avtor izgubil svoj visoki in vsevedni položaj, pa hkrati pomeni, da se je podrl tudi tisti temelj, ki je omogočal sintezo življenja in svobode, tisto čudovito ravnovesje med idejo in čutno-nazorno plastjo pripovedi. Čutno-nazorna navzočnost stvari v besedilu nima več svojega nekdanjega pomena, ni več estetska vrednost, ni več takšna, da bi bralcu omogočala, da bi si stvari kar najbolj plastično predstavljal, in torej ne angažira več njegovega nereflektiranega izkustva. Hkrati pa to, kar ima v tekstu obliko čutno-nazorne navzočnosti, tudi ni preprost simbol in še manj alegorija. Je eno in drugo hkrati. Za primer naj navedem opis razmerja med Schwarzerjevim sinom in učiteljico Giso: »Kakor so pripovedovali K.-ju v gostilni 'Pri mostu', je živel Schwarzer, ki je bil vendar oskrbnikov sin, zaradi ljubezni do Gise že dolgo v vasi, s svojimi zvezami je dosegel, da ga je občina imenovala za pomožnega učitelja, to službo pa je večinoma opravljal tako, da ni zamudil skoraj nobene Gisine učne ure, sedel je ali v šolski klopi med otroki, ali pa še rajši na odru pri Gisinih nogah. To sploh ni več motilo otrok, otroci so se že zdavnaj navadili na to, in morda toliko lažje, ker Schwarzer ni kazal ne naklonjenosti ne razumevanja do otrok, komajda je govoril z njimi, od Gise je prevzel pouk telovadbe, sicer pa je bil zadovoljen s tem, da je živel v Gisini bližini.«

To, kar v tem odlomku preseneča, je poročilo, kako je Schwarzer opravljal svojo službo: opravljal jo je tako, da je redno obiskoval Gisine učne ure, sedel v šolski klopi ali pa še raje na odru pri učiteljicinih nogah. Čudno vedenje pomožnega učitelja. Vse to seveda ni drugega kot prisposoba: čutno-nazorna dejstva imajo pomen simbola, razkrivajo skrito resnico pomožnega učitelja! Vendar pa Kafka to simbolično ali metaforično razsežnost hkrati tudi blokira. Ta nenavadni stavek je postavil med docela navadne stavke, ki govorijo na eni strani o tem, kako se je

Schwarzerju posrečilo, da je postal pomožni učitelj, na drugi strani pa poročajo, da je prevzel pouk telovadbe. Tisto nenavadno je postavljeno v sredo docela normalnih dejstev in dogodkov, zato izgublja svojo nenavadnost, z njo pa tudi svojo metaforičnost in simboličnost. Hkrati pa je Kafka to nenavadnost celo nekako »legaliziral«, saj pravi, da otrok ni več motilo, če je sedel pomožni učitelj na odru pri Gisinih nogah. S tem sporočilom je nenavadnost postala še bolj navadna, simboličnost je še manj očitna, na drugi strani pa je navadnost, se pravi to, kar je normalno, v tem primeru vedenje otrok, tudi začelo izgubljati svojo normalnost. Meje med enim in drugim so zabrisane: simboličnost se ne more do kraja uresničiti, kakor tudi normalnost in resničnost ne moreta do kraja ostati normalni in resnični. Prav zaradi tega je bralec zmeden. Pri tradicionalnem romanu je imel vedno dve zelo jasno določeni možnosti: bodisi da je to, kar je bilo podano v obliki čutno-nazorne stvari, primerjal z neko realno stvarjo, bodisi da je razumel to kot simbol neke ideje. Zdaj ne more storiti ne enega in ne drugega. Nastane kratek stik, ki povzroča nelagodnost ali celo bolečino.

Kafkov tekst ni niti realističen niti simbolično-utopičen ali fantastičen. J-P. Sartre pravi, da je Kafkov svet *narobe svet* — to je sicer res, vendar se hkrati ta *narobe svet* daje, kakor da bi bil pravi svet, nekako tako je, kakor da bi ljudje nosili svoje drobovje razstavljeno. Zato Kafkovi romani nimajo niti tiste ideološke togosti, kakršna je značilna npr. za Swiftovega *Guliverja*, niti tiste naivne jasnosti in razvidnosti, zaradi katerih je Defoejev *Robinson* postal otroška knjiga.

Vprašanje je, če je opisani ustroj romana vezan tudi na novo pojmovanje literature in umetnosti sploh. To nas vodi do vprašanja o Kafkovih nazorih o umetnosti in umetniškem ustvarjanju. To vprašanje v okviru pričujoče študije ne more dobiti odgovora. Opozoriti je mogoče le, da je Kafka poznal fenomenologijo, poslušal je Maxa Webra, imel stike z Albertom Einsteinom, kar vse pomeni, da je poznal vsa tista prizadevanja svojega časa, ki so že premagovala tradicionalno, zlasti pozitivistično pojmovanje resnice. Zato ne more biti naključje, če uprizarja njegov roman *Grad* svet identitete kot svet u-resničenja bistva, se pravi kot razkritje resnice, iz česar sledi, da resnica zdaj ni več skladnost stvari z idejo niti ne skladnost ideje s stvarjo. Gre tedaj le še za to, kaj je tisto, kar se uresniči, kar pride v resnico in kar kaže umetnost. V odgovor na to vprašanje naj zadostuje le naslednji Kafkov aforizem: »Unsere Kunst ist ein von der Wahrheit Geblendet-Sein: das Licht auf dem zurückweichenden Fratzensgesicht ist wahr, sonst nichts«. Umetnost je oslepljenost od resnice, poraja se iz zavezanosti resnici. Ta pa se kaže na tistem spačenem obrazu, ki se izmika udarcu luči, udarcu resnice. Spačeni obraz govori o grozi, ki je groza pred resnico, zato ta resnica ni nič prijetnega, je resnica o groznem. To grozno je nič, njegova podoba je spačeni obraz človeka. Umetnost kot »von der Wahrheit Geblendet-Sein« je zavezanost niču. S to ugotovitvijo pa je krog sklenjen, saj se z njo vračamo k tistim mislim o usodi in izvoru poezije, ki so bile izrečene v uvodu k Balzacovim *Zgubljenim iluzijam*.

## PAVEL LOŽAN: MED ZEMLJO IN SONCEM

### I. Legenda o soncu

1.

*Nobenega znamenja ni  
v naših prerokbah  
o sežiganju ognja  
o razpadanju kamna  
o koncu soli  
med zemljo in soncem*

*Gora je izravnana  
z golim zrakom  
do rojstva in smrti  
in dozorelo je prekletstvo  
sveta  
zakaj izžgano polje  
je v sušnih steblih  
in zrak  
ki se oži*

2.

*Žetev je večno zelena  
in nikamor ne prideš  
iz telesa svoje matere  
ki te hrani s sestradanim sokom  
svoje brezdušnosti*

*zakaj njena rodovitnost si*

*Semena neskončnosti so okrnela  
in nikamor ne prideš  
iz slepih školjk svojega očeta  
ki ohranja krvave daritve  
za vsakdanji dan  
zmagoslavja*

zakaj njegova kri si  
O umiranje tvojih oči  
O umiranje tvojih rok  
O umiranje tvojih nog

3.

Raztezamo se  
v brazdah  
in grebemo  
preperele ostanke  
svetlobe  
zakaj nenehno izviramo  
v sušnih prsih  
brez ogrodja svojega smisla  
kakor meso besede

Gobavost zarašča  
oči in stopala  
Nesmisel kljubuje jutru  
in nedoločen čas  
vstaja med nami  
ko se sluzasto vračamo  
v kamena rojstva:  
Goli  
vstajamo proti nebu  
skozi veter slutimo  
zemljo  
in v zasejani slepoti  
se širi  
legenda o soncu

## II. Resnica o zemlji

1.

Dan nas zateče  
v spanju  
in prahu  
med soncem in zemljo  
prebujanja  
k smrti  
ki ni konec žeje  
izžetega kamna  
v neizmernem zraku  
razpadanja



zakaj ostajajo dojke izgnanstva  
in mati naša  
v krušni praznini  
krvi in besede  
kakor peščeni vonj  
ob rojstvu

2.

Lupine oklepajo zrak  
Jalovo zvenenje  
brezčutno tipa  
za soncem  
in ne sluti ugašanja  
zemlje

O človek  
O zver  
O zrak

Spoznanje svetlobe razpada  
in korenine se razpredajo  
proti vzhodu  
žarčenja  
ki je neslutno kaljenje  
v znojnicah prastare kože  
kjer si brezoblična snov  
na sledi svetlobe

3.

Plodne zemlje ni več  
v tvojem rojstvu  
in znoj ne razjeda  
ničesar  
Sežgana sol  
raznaša ognjena jedra  
tvojega čela  
in oplodi semena  
na poti k votlemu koncu

zakaj plodne zemlje ni več  
v tvoji rasti  
skozi naključja snovi  
s človeško podobo  
v breztežnem bivanju  
v zraku  
kjer nisi čas  
nisi veter semena

O blazno znamenje  
v brezobličju sveta

Oči se odpirajo  
in srkajo neskončnost  
Tvoja pot je brezciljna  
skozi izgorelo večnost  
kjer obstaneš sredi koraka  
in ne slutiš stopinj za seboj  
in ne smrti  
v dosegu duha

zakaj plodne zemlje ni več  
v tvojem rojstvu  
in brez zglavja  
ne izsanjaš  
svoje besede  
ne zadostiš  
sestradane duše

4.

Zarišče žari vase  
in ugasli dogorevamo  
v zrklu poslednje svetlobe  
kjer zemlja odмира  
v jedkih semenih  
pod nami

Tema je v plodu črede  
in neskončnost boja  
v slepi rasti lačnega zarodka  
in blagri smrti  
v znojnih tropih

Zaman iztekaš  
v ognjeno drhtenje zemlje  
zaman so žile vulkana  
zaman so sokovi kamnine  
Zaman so brazde  
za teboj  
in nerojeni čas v blaznih zenicah  
pred teboj  
zaman so prerokbe  
o velikem dnevu  
dvonožcev

Glejte ne slutimo več  
popkovine  
zakaj dozorele so gole stopinje  
vesolja  
kakor oplojena slepota  
pred nami

5.

V snoveh teme  
utripljemo  
živi  
in razkrojeni  
v davno zaleženih kamninah

Sušne maternice  
zevajo  
v prihodnost  
zakaj ne rodimo se  
v razsežnosti svojega časa  
Živi kraji so potopljeni  
v brezimnih stopinjah  
in med nami ostajajo  
**STEKLENE OČI IN GOBAVO NASILJE**  
kakor poslednje opravilo  
na ugaslem planetu  
kamna in vode v sluzastih mrenah

**IN SLEPI OGNJI**  
**SE SELIJO**  
**V VESOLJE**  
**PRED NAMI**

## JOŽE OLAJ: UPOR IZOBČENCEV

### Totem

*mrtvi orfeji mi svoja čela nastavljajo  
čeznje mi raste dežela cvetoča  
da neupogljiv ležem in svoje čelo  
prihodnjim živim pripravim*

*tako pehota bosjakov izobčenci  
nova ozemlja osvajamo  
najzanesljiveje od vseh vojska  
in v pepelu osulih vojn  
odkrivamo davno srd in ljubezen  
vsakega za pol prgišča  
in vse bolj sključeni odhajamo  
proti žarišču svoje prasnovi*

*in v svojih žilah vzgajamo moč  
smrt v svojih prsah zalivamo  
in lahko zakričimo tako milo  
in tako rezko  
da se boste kdaj*

*se boste zdrznili  
ob naši prisotnosti*

### Volčji preludij

*volkovi vse ovce  
ovce volkove  
pod zeleno cvetočim obokom neba*

*ne veter  
méd te dežele me bo ubil*

tu sem  
ves iz pepela kot cezar  
svojo močno nemoč  
svoje brsteče seme smrti  
vam pojem

zidajte svoja nebotična prostranstva molka  
izmišljajte si svoja neonska sonca  
in sipljite si v oči  
svoje resnice po 100  
ali 1 000 000 sd tulite  
karkoli

nenadoma  
vam lahko pridem za hrbet  
poiščem vas  
v vašem svetišču  
v vaši klepsidri omame

in kaj potlej  
in kaj potlej

ne veter  
méd te dežele  
vse bolj pa  
resnica kot biser  
trnje zori mi v zobeh  
še preden se vrnem  
v svojo negibno  
v blestečo prasnov

hočem ŽIVETI  
hočem da se  
ZGROZITE ŽIVETI

## Tisa II

tvoje izginjanje je tvoja svetloba  
ne prihaja čas pesmi  
nalagali so te živo pisani preroki  
nihče nikogar ne bo osvobodil  
v tej deželi zastrupljeni  
od splesnelih kolajn  
in vse strahote  
se čez čas sublimirajo  
v monotoni psalm mrtvorojenih

Eau vive  
Eau de source  
Eau de cologne  
samozvani svečeniki  
pokropijo deželo  
zraste regrad  
in vzhicene trume  
bodo poklekale  
čeprav SI  
ČEPRAV SI  
čeprav imaš jezik da SI  
čeprav imaš biser v zobeh  
trnje da nisi pesek  
na obali večnega molka  
čeprav lahko prideš lahko odideš  
skoz preddverja resnice  
čez bojišča samote  
čeprav lahko izumljaš prostore  
ostro drseče skoz svet lupin  
bodo poklekale  
vztrajno išoč svojo pritlikavost  
svoj zagovor ovac  
in mrtve bodo dolžili  
za njihovo nepreračunljivo kri  
in vse žive argonavte  
razglasili za norce  
samo eden bo volk  
visok in neresničen  
nedosegljiv te deum  
neoprijemljiv  
kot mavrica davno minulih poletij  
ker nekaj mora biti zgoraj  
nekaj mora biti spredaj  
tako so rekli tako  
pravijo tako bodo  
rekli amen nekdo  
mora biti nekaj  
iz papirja ali spominov  
nikoli ti  
ker tvoja resnica zaudarja po smrti  
tvoj credo nikoli ne bo cedil medu  
nikoli tvoje oko maralo igric  
izumljenih za ta brezprostor  
za ta brezsvet  
mora pravijo mora biti svet  
sveti svet menu a la carte  
nostalgija za včeraj

medica za danes  
sanje za jutri  
vse v montažnih skladovnicah  
dešifrirano samopostrežno  
ti pa si neusvojljiv  
lahko  
prideš in ostaneš in greš in odideš  
kakor buhti  
upornica  
tvoja kri  
izogibajoča se žoltega ritma  
neupodobljiva  
in samo TVOJA prvina je  
TISA  
s svojimi noži  
s svojim globokim zvonom  
nepremagljiva  
neprebavljiva  
nepridobljiva  
rastoča  
in večna kot kamen

trenutek z ničimer  
večnost se s smrtjo ponavlja  
tvoje izginjanje je tvoja svetloba  
poškropljena na skalo  
in samo ubogi na duhu  
bodo blagrovani v peklu mediče  
nepremičnem in sistematičnem

tvoja svetloba kot kamen  
udari skozi stoletja črvov  
in bo prekleta

tvoja kri  
nikoli  
ne bo razmočila  
stopnic k žrtveniku

tvoja tisa  
grozeče oko  
prihajanje  
kontribucija

### Tisa III

*Pustite ga nazaj k ladjam,  
Nazaj med grške obraze, da našim ne bo mogel prizadejati več nesreč  
(Ezra Pound: Cantos II)*

*za mano je  
brezzoba preteklost neba  
nad visoko skalnatim otokom  
pesem svetlo zelenih kamenčkov  
nebo ki ne ubija  
se je osipalo  
september c'est la querre  
c'est la querre  
sem preživel kakor ošpice  
drugo igro kirke izmislite*

*kar ste izgrizli iz mene  
moje drobovje kosti dediščine  
sem zakrpal s pesmijo volčjih češenj*

*na vrbe te dežele  
sem svoje citre obesil  
in ne objokujem nobenega siona  
do pasu sem se slekel za boj  
samo hijen se spominjam proti sebi  
pridite  
ne preženete me več iz svoje dežele  
odslej bom brez vabila sedal za vašo mizo  
kruh vam grenil  
pred zrcalo vas klical*

*tudi ti*

**TUDI TI**

*in vaše rojstvo vam bom opisal  
in prerokoval uro  
ko boste s polnim trebuhom  
po novcih zaudarjajoč  
nepreklicno sfrčali iz večnosti*



igra je neprizivna  
cvetoče oko puščave njen totem  
in moja nezajezljiva kri  
njen kontrapunkt  
vaše splesnelo upanje  
krizantema na grob nihče  
vam ne usliši molitve  
nihče nikomur ne bo mogel biti ubežnik  
nihče nikogar ne bo mogel izpustiti  
za roke se bomo držali v divjem plesu  
ko nas bodo slikali se bomo smehljali  
smehljali do groba še onstran  
se bodo lobanje režale

izgrizli si bomo  
sovraštvo izgrizli ljubezen  
naše nastajanje bo naše izginjanje  
naše lastno izginjanje naša lastna svetloba  
z njo si bomo jetra izključevali pesmi tulili  
brsteče oko molka nad našimi glavami  
bo kolajna za naše zasluge  
in nove besede bodo cvetoče trnje pognale  
v prostoru plesni in sanj odrešenem  
srca in jezika odrešene  
gole in močne kot kamen

svoj zlati čoln sem razbil  
ni druge obale razen prisotnosti  
obsojeni ste na mene  
obsojen sem na vas  
visimo na pajčevinah  
drug drugega bomo iznakazili  
drug drugemu jamo skopali  
NATANKO VEM ZAKAJ POJEM

# Žil

Rudi Seligo

(Nadaljevanje in konec)

Rdečkasta hiša v Jahačevem prehodu je zelo masivna, vendar ne zelo stara. Pri dverih je zid najprej malo izdolben, šele potem, ko je tanjši, pa je vstavljen vanj podboj težkih vrat, ki imajo železno kljuko izoblikovano v obliki pesti, tako da prišlec zgrabi za železne členke in mu tako roko ne spodnese, čeprav je kljuka strašno težko pritisniti navzdol in čeprav morda dežuje in je kljuka spolzka. Pristrešja ni nobena, tisti del strehe pa, ki gleda čez zid nad prvim nadstropjem, seveda ne more preprečiti kapljam, da ne bi padale tudi na kljuko, če že padajo. Posebno, če grejo malo postrani in jih nosi piš vetra. Takšen piš pride dostikrat, čeprav je prehod ozek in so hiše druga ob drugi in tudi na nasprotni strani zelo blizu. Hodnik je tlakovan z velikimi cementnimi ploščami. Na koncu so lažja vrata, ki se odpirajo na dvorišče, kjer so zaboji s smetmi in nekateri drugi zaboji iz lepenke. Na desno pa vodijo stopnice v nadstropje. V nadstropju je veliko rumenih visokih vrat, ki so popleskana z oljnato barvo in imajo izveske z napisi, ki jih obrobja črn zaobljen okvir. Vrata nasproti stopnišča se odpirajo v neveliko vežo, iz katere vodi troje vrat, ki so prav takšna, kot tista na hodniku. Vsi prostori so zelo visoki. Hiša ni bila tako zidana kot v nekaterih oddaljenih in revnih krajih, ko je hiša dograjena takrat, ko zmanjka kamenja in malte. Tik za vrati stoji mlada ženska okoli petindvajsetih let z dežnikom v rokah. Ima dole črne lase in rdečo volneno obleko. Ko se steguje k obešalnikom, se na nji vse napne. Nasproti vrat je visoko na zidu okrogla bela ura z aluminijastim okvirom in črnimi kazalci. Kaže dve minuti do dveh.

Potem je šel tudi malo po strmini dol in nemara gledal ljudi, kako so hodili gor in dol, vendar veliko bolj gor, se je pričel vzpenjati po starih stopnicah, kjer so bila nekoč druga vrata v obzidju. Stopnice so strme in tudi zdaj opuščena pot je strma, hkrati pa najkrajša do središča mesta.

»Madona, ko bi imela petdeset tisoč,« reče Kata, ki je srednje velika in koščena in ima okrog ust venček zasušenih izpuščajev. Od nje gre

vonj po dežju ali po malo strohneli vodi in modre oči ji bliskovito razkosavajo tisto, kar se znajde v njenem vidnem polju.

»Ko bi jih imela, ne bi bilo vsega tega. Tako pa bom šla v Pulo, v Jadran, pa mir. Kakšno delo mi bojo že dali,« reče Kata.

Zarnica sveti medlo. Visi s sredine stropa in ima zbledel rožnat senčnik v obliki čolnička. Svetloba, ki prihaja od nje, se le počasi vali skozi dim in mrak, ki je v Podmornici, četudi se zunaj še ne mrači. Pod mizami stojijo na lesenih tleh lužice, ker od čevljev kaplja. Sredi prostora stoji nizek gašper z bronsiranimi vratci in pokrovom. Cev, ki vodi dim v dimnik, je zelo dolga. Najprej se povzpne pod strop, potem pa gre vzporedno s stropom in izgine v zidu nad vrati, ki vodijo v stranišče. Posamezni deli cevi so zarjaveli, nekaj med njimi pa je še popolnoma novih, drži se jih modra kovinska barva z nadihom mavrice.

»Si kaj opravil?« reče Henrik.

»Ja, samo še po N. M. moram tja dol,« reče Žil in sede med Kaldermana in Kato.

»Nehajta že s tem,« reče Kalderman, zamiži in zavrti glavo v loku proč.

»Dobro,« reče Žil. »Kaj pa čaj? Čaj bi se mi prilegel,« zapiska Žil z visokim glasom in mehanično, vendar se drži resno, da se Kata kar zasmeje.

»Saj je vroče,« reče Kalderman, »kaj drugega daj,« reče Kalderman in zazeha.

»Kaj pa se jih je toliko nagnetlo?« reče Žil.

»Ko pa se ne da biti zunaj,« reče Kata in se z nekim skritim pomenom na ustnicah zahihita in zasuče dlan v zapestju z razprtimi prsti.

»Saj,« reče Henrik in potem skoraj zavpije: »Ja, ja, tako je.« Nekateri se ozrejo, da bi videli nemara, kaj je, in za hip tudi glasovi malo potihnejo, potem pa koj spet vse steče. Kata se strašno smeje.

»Kako je kaj, Kata?« reče Žil, ko malo poneha.

»Oh,« reče Kata in zamahne z roko. »Morda sploh ne bom šla v Pulo. Končno imam v Ljubljani sestro, ki me z veseljem čaka, in lahko pridem, kadar hočem. Malo bom še kar tako počakala. Nočem se še nič odločiti. Pula in sestra — obe lahko počakata. Pokaži mi tisto!« reče.

»Na, na,« reče Žil, seže v žep in ji da. »Kar glej!«

»Ti pa vrzi malo na ogenj, ko si ravno tam,« reče Henrik.

Žil naredi dva koraka, odpre vratca, počepne zraven, naloži na lopatico črn droben premog iz lesenega zaboja, ki je zraven, ga vrže v rdečo, žarečo odprtino potem pa lopatico odloži in še malo gleda noter. Potem se spet zgane in vrže še dve lopatici. Ko zapira vratca, se še malo obotavlja, nato pa se vrne k mizi.

»Sezul se bom,« reče Henrik. »Mokro imam.«

»Kaj misliš, da si doma?« oddrda z visokim glasom Žil in napne vrat.

»Perfektno,« reče Kata in se smeji. »To je res dobro.« Diši po mokrem drevesu, ki raste, in lase na zatilju ima malo mokre.

»Ja?« reče Žil in spravi zavoje v žep.

»Tak si kot kakšna Leonora,« reče Henrik, potem pa doda: »To je bila naša vzgojiteljica v domu. Tako zapiskaš, kot bi jo kdaj videl,« in onegavi z rokami spodaj pri čevljih. »No, tako smo ji rekli.«

»Zakaj pa hočeš ravno v Pulo?« reče Kalderman.

»Oh,« reče Kata. »Še najboljši kraj je, kar jih je tam. Ljudje so vsak dan novi, in jih je prav v redu gledati, ko hodiš po obali. Šef kuhinje je tudi v redu človek. Ne nerga, in če te kdaj ravno ni navsezgodaj v kuhinji, zato ne zažene nobenega vraga.«

»Ja, to je v redu,« reče Kalderman.

»Poleg tega sem lani srečala v Puli tistega italijanskega barona, ki mi da, kar hočem . . . Ne v Puli. To je bilo v Opatiji, ampak me je potem prišel obiskat tudi v Pulo, ko sem bila tam.«

»Ali ni bilo to v Piranu?« reče Kalderman.

»Ne,« reče Kata. »V Piranu imam strica, ki me skoraj vsak mesec pelje po Jugoslaviji. Moral bi biti zraven, v del bi, kaj se to pravi.«

»Prejle sem gledal pri Alpini, ko je pripeljal kamion,« reče Henrik in se malo zravna. »Madona, kakšne čevlje so dobili. Prav za to vreme.«

»Saj jih imaš dosti,« reče Kalderman. »Rečeš staremu, pa imaš.«

»Ja,« reče Henrik. »Na, na, kar glej!« in vzdigne nogo, ki je obuta samo v nogavico, le luknjo na peti.

»Pa se je res sezul,« reče Kata.

»To je nalašč,« reče Kalderman in se obne proč, »da bi mislili, da to nisi ti.«

»Ali misliš, da je to tvoj dom, a?« reče Žil v tisti visoki legi, ki se ji Kata smeji, in spet napne vrat in stisne ustnice.

»Dom?« reče Henrik. »Kaj pa, če je čakalnica. V čakalnici ljudje tako naredijo.«

»Dobro te je,« reče Kalderman in se spet obrne k mizi. »Pa reci če ni.«

»Čakalnica,« reče Kata, si pri tem potegne krilo malo bolj gor po stegnih in se popraska.

»Čakalnica?« reče Žil. »Dobro, dobro. Kaj pa čakaš, Kata?«

»Jaz?« reče Kata in njena roka ostane negibna na stegnu, ki je prekrizano čez drugega. »Čakam, da bom šla kam. Morda v Pulo. Ali pa ne. Končno se človek v enem kraju naveliča. Šla bom kam drugam. Bratranec v Osijeku komaj čaka, da pridem. Ima R-16. Sediš kot v ladji. Zame ima sobo v prvem nadstropju. Moral bi videti. Ne veš, kaj se bolj sveti, ali parket ali rdečkasto pohištvo. Zrcalo je čez celo steno. Lahko sediš lepo na fotelju, piješ kavo, počasi in z užitkom vlečeš fino malboro in se lahko ves vidiš v ogledalu. Postelja pa taka! Široka in mehka. Lahko se valjaš po njej, koliko hočeš. Lahko ležiš postrani, počez, kakor hočeš. Oblečeš svileno haljo in vsega imaš, kar hočeš,« reče Kata in si popravi lase, ki so ji zlezli čez oči, ko se ji je glas bolj in bolj vzdigoval. Veke ji naglo utripajo in prav tako naglo nosi cigareto k ustnicam. Od nje prihaja vonj po razgretem in hkrati od dežja premočenem konju.

»Ja, ja,« reče Henrik. »Ti moraš samo ta vmesni čas zabiti, ko pride ura, da se greš spet povaljat.«

»No,« reče Kata z drugačnim glasom. »Tudi, če je tako, čakam.«

»Ne,« reče Henrik. »Nič ne čakaš. Samo čas zabijaš.«

»Kako da ne?« reče Kata. »Prav težko čakam, da pride ta ura.«

»O, ti pa ti,« se zakrohota Kalderman. »Strašno veliko ti je do tega. Kata, Kata, vsaj nam ne pravi tega.«

»Ph,« reče Kata in zamahne z roko in zabliska z očmi po njem.

»Daj še malo na ogenj!« reče Henrik.

Ko Žil vstane, reče: »Zdaj moram pa po N. M.«

Zdaj se že zelo mračí. Tam, kjer je kakšna svetla luč, se v njenem snopu vidi, kako je zmeraj več snežink in zmeraj manj dežnih kapelj. Bolj tiho je. Ni slišati nobenega udarjanja s kladivom ali s kakšno drugo rečjo. V podolgovatem poslopju na dnu kotanje gori ena sama luč. Okno je zadelano z debelo temno zaveso, ki ni čisto na šipi, in tako pride svetloba kot rob med šipo in zaveso. Vse drugo, kar je v kotanji, se razločuje zelo slabo, saj se topijo reči v nejasno in razdruzgano gmoto, sneg pa, ki ga je v zraku zmeraj več, na tleh takoj izpuhti, ne beli tal, ampak se topi, ker so tla mokra in dež še zmeraj malo pada. Žil reče: »Še zmeraj je ni.« Gre mimo nizkega poslopja in luči v njem. Tla so zelo mehka in čevljev polzi po njih v mokroti in čobodri. Namesto da bi šel na sredo k visokemu električnemu drogu, zavije na levo, kjer so deske in hlodi. Stopi na desko in potolče s čevlji po nji. Potem po deski hodi gor in dol, v presledkih pa pogleduje v okno, kjer je luč. Potem se po ozkih deskah, ki niso zložene na kup, pomika zmeraj bolj po dolžini kotanje, proč od nizkega poslopja, v katerem je luč. Zgoraj, kjer je nebo, samo ozračje, in nobene druge reči, je vendarle malo bolj svetlo, pa čeprav ni niti sledu o modri okrogli ploskvi, ki so jo oblaki dopoldne tako vztrajno oblegali in naposled iztiščali v nič. Čeprav je ta sivi mah tako nizko in visi navzdol, da se plazi po sodovih in skladovnicah desk in da je vrh električnega droga zaboden v trebuh sivega mahu, je bolj svetlo, če gledaš gor, kot pa če gledaš dol. »Dobro, da imam bundo,« reče Žil, ko se kar naprej prestopa po deskah, vendar pa tako, da se zlagoma vendarle približuje pokonci postavljenim sodom. Ko stopi z deske, udari s čevljem v najbližjega in reče: »Le kaj je v njih.« Zazveni topo. »Najbrž so prazni,« reče. Potem gre proti električnemu drogu. Ko ga zaobide, lahko vidi pred sabo odtise gumijastih podplatov, ker je čobodre veliko in se gosti. Na sredino stopinje je vstisnjena še ena manjša. Od nje tečejo navzven črte, ki so kot rebra. Peta je tudi razbrazdana, vendar ima čisto zadaj tri kroge v enakih presledkih. Potem stopi za pol čevlja malo bolj ven in dela še en krog vzporedno s prvim. Stopa bolj trdo, da se čevljev še bolj pograza v žlobudrasta tla. Ko gre tretjič naokrog, spet postoji in gleda prehojeno pot in se nasmehne. »Ampak kar zaplaval bom v čevljih,« reče in gre spet proti deskam na desno. »Čas bi že bil,« reče. »Lahko bi že prišla,« in se pomika proti izhodu iz kotanje, kjer je podolgovato poslopje.

Ko se deske na ti strani nehajo in se kotanja že oži v strmi izhod in ko je stena kotanje že nižja in celo malo manj navpična, je v njenem vzhodju nasproti nizkega poslopja nekaj krmežljavega grmičevja. Čeprav ni vetra, se nekatere veje zgamejo. Debela zavesa za oknom, ki ima

luč, se premakne, vzvalovi. Žil stoji na robu zadnje deske. Za pregibanjem in majanjem vej, pride nekaj kot rahel šum ali vzdih, ki ga najprej nemara nekaj zadržuje, da se trga in poskakuje, potem pa, ko se od tega odtrga, se na dolgo razleze po temi in mokroti. Žil reče: »Kaj je?« in stopi za korak bliže. Zdaj ni nič več, vse miruje. Žil je še zmeraj obrnjen tja in se niti ne gane. Potem stopi še bolj naprej in spet obstane. Čez čas se izza grma vzdigne temna postava. »Kdo je?« reče Žil. Postava vidno drgeta in od nje spet pride tisti poskakajoči šum, ki je kot vzdih. Žil se čisto približa, in ko je tik nje, postava malo vzdigne obraz, ki je posut z razmočenimi lasmi, iz dlani. Žil jo prime z eno roko za lakete, z drugo pa ji ódrgne lase in reče: »O, ti si! Kaj pa se je zgodilo?« in jo primakne k sebi. »Nič,« reče Marija in nezadržano zaihti. »Daj, no, daj,« reče Žil, jo objame čez ramena in jo prižame k sebi. »Nehaj, no. Pomiri se, prosim te!« Zdaj je Marija varno na njegovih prsih in vsa trepetata, vzdihni in drget pa dobivajo glas. »Daj, no, daj, prosim te. Saj bo vse dobro,« reče in jo treplja po hrbtu. »Daj, no. Vsa si se premrazila.« Marija se še bolj stisne k njemu in se treseta. »Daj, no. Saj bo dobro. Le kaj te je pičilo?« reče. Marija še nič ne reče, samo drgatenje je prešlo v valove, ki zdaj malo pojenjujejo, so bolj šibki in prihajajo kot odmev. »Pojdiva,« reče Žil. »Opri se tako name.« Ko gresta mimo poslopja, ki ima že zmeraj luč za oknom, in je z vso svojo drobno postavo tako naslonjena nanj, da jo skoraj nosi, še enkrat plane v ihtenje in pretrgano reče. »Še zmeraj je notri. Ta cipal!«

Domala takšna je, kot da bi z mosta skočila v globoko vodo. Plašč na nji bi se dal ožeti. In Žil, ki jo drži čez ramena, nemara lahko čuti nove vodne kaplje, kako mezijo iz suknja, podloge in vate. Marija je pod temi težkimi oblačili še bolj drobna, nebogljenata in lažja za toliko, za kolikor je vode v oblačilih. V kolenih kleca in brez Žilove pomoči mogoče sploh ne bi mogla iti po tej razorani poti, ko je vendarle treba imeti v nogah nekaj moči, da jih človek vleče iz žlobudre in blata. Ne joka več. Samo razdražen sapnik, trebušna prepona in nekatere mišice butajo vanjo kot valovi, da lovi sapo in je obnemogla. Pod mostom šumi Sava in zdaj vleče čezenj tudi mrzla sapa, iz ozračja pa kot da ne prši več. »Vse bo dobro,« reče Žil in jo spet treplja po ramenih, ko si nemara spričo luči, ki so na mostu, Marija popravi lase in se tudi malo bolj zravnata. Nogavice ji visijo po mečih kot nekaj brezličnega. »Vroč čaj in suho obleko,« reče Žil, ko gresta naprej. Potem pa, spet reče: »Saj stanuješ pod garažami?« »Ne, ne,« reče Marija komaj slišno, vendar pa takoj, »zdaj ne morem tja.« »Hočeš v bolnico? Si hočeš nakopati grdo bolezen in potem . . .« »Ne,« reče Marija, »ne, tega nočem.« »No, vidiš! Lepo v posteljo in vroč čaj, jutri pa bo vse dobro,« reče Žil.

Vrata je odprla teta v temnem predpasniku z drobnimi belimi cvetovi, stopila je pol koraka nazaj s praga in rekla: »Križ božji!« stopila spet naprej, prijelo Marijo za roke, jo potegnila noter in zaloputnila pred Žilom vrata, tako da ni mogel odpreti niti ust. V Podmornico se je vračal po poti, ki gre v resnici sem in tja po tem bolj strmem severnem pobočju griča, na katerem stoji mesto, in šel skozi tesen prehod med dvema

hišama, kjer so bila nekoč peta vrata, ki so branila svoboden ali sovražen dostop v mesto prišlecem s severa. Ta vrata so bila manj utrjena kot druga.

Tilka ima fanta črnega. Ima živo rdečo bluzo iz pralnega korda. Ovratnik, robove in žepe obroblja moder trak. Vrvica, ki gre iz ovratnika, se prepleta po luknjicah vse niže po srajci tako kot vezalka v visokih čevljih. Zavihka žepov na prsih bluze sta oglata in z zlatim gumbom pripe-ta na žep. Ima ozke hlače iz črnega gaberdena, ki jih v bokih drži ozek, prešit in podložen pas z medeninasto zaponko. Brado ima spodrezano in upognjeno navznoter. Nos je kot napet lok med brado in čelom, ki je tudi spodrezano navznoter. Zgoraj so črni kuštravi lasje kot zanemarje-no runo črne ovce. Tilka pa gleda prav tja gor in včasih položi tudi svojo roko gor.

»O, prišla si, prešivalka-kotalka,« reče Žil in gre k Maruši, ki tudi sedi ob mizi. Z rokami se nasloni na del mize, ki pripada njenemu sedež in se nasloni dol, do njenih las. Maruša se smehlja in ga enkrat tudi po-gleda gor. Žil spet pravi: »Prišla si, pa si le prišla, čeprav si rekla, da te ne bo več, če ti bomo tako rekli,« vendar zdaj malo manj glasno, z malo manj napetim glasom, kot da glas upada. Potem pobobna s prsti po mizi in vzdigne obraz k drugim.

»Žil, nikamor ne grem danes,« reče Kata. »Nikamor!« in razširi roke po mizi in se tudi nasloni s prsmi nanjo. Po obrazu ima rdeče lise, in venček zasušenih izpuščajev okoli ust je tak, kot da je ponovno zacvetel, ko je prevzel nekaj rdečila s teh lis tudi nase.

»Jasno,« reče Žil, potegne sapo skozi nos vase in brčice zamigotajo. »Še dva kozarčka, pa tudi od mize ne boš šla,« reče.

»Kaj?« reče Kata. »Jutri grem v Ptuj. Vse imam že urejeno. Na, sem pridi!« reče, zavihti lase nazaj in se primakne h Kaldermanu, ki leži na svojem komolcu, tako da je videti samo lase, čelo in nekaj oči, ki gle-dajo v mizo.

»Kaj si opravil?« reče Henrik.

»Daj no mir. Ne bomo zdaj s tem začenjali,« reče Žil in se zaguglje na stolu. »Oh, oh, kaj mu pride na misel!« doda potem z visokim piska-jočim glasom in drdravo, kot da je vse ena sama dolga beseda, in se za-hahlja na enak način. Kazalec upre v Henrika, ko spet reče: »Primi me, Kata, primi me, saj se bom razpočil!«

»No, daj,« reče Kata, »no daj!« in šari z rokami po njem.

Maruša ima najvišji obok prsi. Celo skozi volneno tkanino visoko zapete obleke udarjajo na dan robovi nedrčka in nemara tudi prsne bra-davice. Nikolaj večkrat stresa s prsti pepel z bluze na prsih in zdi se, kot da ne posluša.

»Ptuj je najlepše mesto, kar sem jih videla,« reče Kata in odrine pladenj od sebe.

»Figo je,« reče Henrik. Potem pa se obrne k Žilu in reče: »Kje pa je N. M.?«

»Je še ni,« reče Žil. Nekaj bom moral spiti,« in se prične ozirati po prostoru.

»Ali ne bi tudi zame,« reče Kata.

»Jasno,« reče Žil.

»Ste brali, kako so cigani požrli prašiča?« reče Kalderman v mehki komolec.

»Kakšne želodce morajo imeti,« reče Nikolaj.

»Iii, iii,« zapiska Žil.

»Ja, da bi še cvilil,« reče Kalderman. »Ampak prašiča, ki je rdeč od prašičje kuge ali česa že, ves napihnjen in crknjen povrhu . . . fuj!« reče.

»In zraven tega utopljen, napihnjen od vode. Meso so kar trgali od kosti,« reče Henrik.

»Ja, ti si pa videl,« reče Kata.

»Videl,« reče Henrik. »Nič nisem videl. Tako je pisalo.«

»To ni pisalo,« reče Kalderman. »Pisalo je, da so šli po vrvi, ga izvlekli iz Save, odpeljali k svoji baraki, sklicali vse druge cigane vkup iz gornjega kota, ga nataknili na raženj in priredili veselico,« reče.

»Zdravo,« reče N. M., ko skoraj plane noter in že med potjo slači plašč. Usta ima napeta v rdeča raztegnjena lica, ki imajo jamice. »Danes ste pa vsi,« reče, ko se usekne v majhen bel robček.

»Poglej, kaj sem dobila,« reče Maruši in položi prednjo revijo Elle. »Iz tega lahko izbiraš, kar hočeš, ker vse drži. Grazia bo te kroje prinesla šele čez dva meseca ali celo pozneje — takrat, ko za Elle to sploh ne bo več držalo. Samo poglej tole!« reče.

»Kdo ti je dal?« reče Maruša, ko se skloni v položene strani, ki imajo žive in naravne barve.

»Dobila sem,« reče N. M. in pogleda Žila. »Samo poglej si te rokave,« reče Maruši in zalista po reviji. »Na, glej!« reče, potem pa stopi k Žilu, se skloni k njegovemu ušesu in naglo zašepeta: »Nič ni. Vendar ti bom vse razložila pozneje,« se takoj odtrga proč in skoraj steče proti stranišču. Nikolaj gleda za njo, Kalderman pa reče, ne da bi se zganil:

»Zdelalo jo je,« in je takšen, kot da dremlje.

»Ja,« reče Henrik, »še nikoli ni bila tako furijasta.«

»Prejle sem gledal pri Modnih oblačilih,« reče Henrik. »Madona, kakšne trapaste modele imajo.«

»Kakšne neki?« reče Maruša, ne da bi tudi vzdignila obraz.

»Strašno,« reče Žil in potegne sapo vase, da zapiska.

»Prej so bile lutke iz gipsa, ali česa že, in so bile take barve kot skoraj prava koža. Zato so bile videti vse obleke še kar v redu. Zdaj pa so dobili neke nove, ki so iz nekakšne sivo bele mase in so vse preluknjane, da se ti želodec obrača,« reče Henrik.

»Še nekam bi šlo, ko bi bile kar gladko iz mase. Pa so iz nekakšnih okroglih vrvic, ki so po površini nog in rok zvižajo v polže, vmes pa so praznine, črne luknje v nogah in obrazu. Kar strese te,« reče Žil.

»Saj ni treba gledati modelov,« reče Maruša.

Včasih se na vhodu prikaže kak starejši obraz s klobukom in potem nekaj časa gleda noter. So trenutki, ko se tam nabere več obrazov, ki



potem skupaj gledajo noter. Vendar pa vse mize niso zasedene, še bi se dalo dobiti prostor. Aktovk ob stenah skorajda ni ob ti uri. Peč na sredini prostora razgreto utripa in mala Simona mora venomer hoditi ven in noter.

N. M. si obriše roke v robček in ima še malo moker obraz, ki je močje prav zato še videti bolj razgret.

»V redu, ne?« reče Maruši.

»Kako pa kaj tisti tvoj?« reče Kalderman.

»Dobro,« reče N. M. in ga pogleda na široko, kot da še nekaj čaka.

»Jasno,« reče Kalderman. »Komu pa naj bo dobro, če ne njemu.«

»Glej,« reče N. M. Maruši, ko spet zalista.

»In celo popoldne sta bila kar v pisarni?« reče Kalderman.

»Ja,« reče N. M., »moralasem nekaj prašati.«

»Pa sta potem kar tam, a?« reče Kalderman in se vzdigne iz komolca. N. M. ne odgovori. Gleda navzdol v liste in se malo nasmehne.

»Dobro, če te je vsaj dobro,« reče Kalderman.

»To ni nič. Kaj pa je potem?« reče Kata.

»Jaz nisem ženska navad,« reče N. M. in pogleda Kato.

»Misliš, da sem jaz?« reče Kata in se nagne malo naprej.

»Sploh nisi razumela,« reče N. M. »Če pravim, da nisem ženska navad, potem to pomeni, da nisem takšna kot ti in ne maram, da bi me ti branila.«

»Bb, bbb,« reče Kata. »Ženska navad, ženska navad . . . Tudi jaz nisem. Seveda pa je vse kaj drugega na divanu v topli pisarni, posebno, če je direktorjeva, kot pa kjerkoli, kjer to postane potrebno.«

»Oh, dajte no mir,« reče Henrik. Potem pa, ko N. M. spet vzdigne obraz, naglo doda: »Kaj bi zdaj?«

»Mhm,« reče Žil in prikima. »Je nehalo deževati, N. M.?«

»Je,« reče N. M.

»Tukaj ni več nobenega zraka. Kaj, ko bi šli kam ven?« reče Henrik.

»Pojdimo!« reče Kata.

»Kaj,« reče Maruša.

»Bi šla, prešivalka-kotalka, kam ven?« reče Žil.

Maruša se spet nasmehne, potem pa reče: »Bi. Zakaj pa ne. Samo preobleči bi se morala.«

»Jaz tudi,« reče N. M.

»Ja, ja,« reče Henrik. »Perfektno. Pojdimo se preobleč, potem pa gremo.«

»S Tilko se ne bova preoblačila, kajne, Tilka?« reče Nikolaj.

»Dobro, pa počakajta!« reče Žil.

»Drži,« reče Maruša in tudi vstaja. Henrik in Kalderman pa sta že pri vratih.

Žil stopa proti vhodu z naprej iztegnjenim vratom, v hrbtu malo upognjen in s počasnimi dolgimi koraki. Na vhodu, še zgoraj na stopničkah, malo postoji, kot da pogleduje noter ali išče neko izgubljeno reč po prostoru, po mizah in pod mizami, po stolih in pod stoli in po postavah in obrazih gostov Podmornice. Čez lobanjo ima poveznjeno ohlapno la-

soljo s pšenično zlatimi lasmi, ki segajo do ramen in tečejo od temena na vse strani v ravnih črtah kot lanene nitke, na koncih pa se vihajo navzgor in tako na zatilju sestavljajo sklenjen polkrožen žleb. Potem stisne ustnice v nagnjeno in zamigota z brčicami, ki se s svojo rdečkasto barvo bijejo z barvo lasulje. Pumparic pod koleni nima zapetih, tako da zaponki kar tako opletata nad sivimi volnenimi dokolenkami in gojzaričami iz kravjega usnja, ki so domala temno rdeče barve.

N. M. ima zelo rahlo in nemara preišljeno krojen moder kostim iz kanave. Niti, ki se povezujejo v to bleščečo se tkanino, so bolj debele kot, recimo, v ripsu in so enakomerno razporejene, križajo se pravokotno in ne tečejo samo vodoravno kot na primer v šantungu. Kljub temu pa je to zelo rahla in fina tkanina. Dela samo videz grobosti, v resnici pa se zelo prilega telesu in prav išče njegove oblike, vdolbine in izbokline, da potem teče skladno z njimi. Okoli vratu ima svilen rumeno rutico brez vsakršnega vzorca, puder na licih pa ji je očitno posušil razdraženo rdečico. Reče: »O, nismo se razumeli. Mislila sem, da gremo v kakšen lokal.«

Kata ima bluzico, kot da je deklica. Na levi strani je žepek, ovratnik je urezan enostavno in je na vogalih zaobljen, rokava pa se v zapestjih zapenjata z belima prozornima gumboma. Roza proge se križajo in vmes puščajo bele kvadrate na krhki dečva tkanini. Mini krilo, ki ji vse telo iztiska v popolno zadnjico, je iz volnenega škotskega kara in ima spredaj izrez, ki ga približno na polovici krila ustavlja majhen usnjen trikotnik. Ko nemara vidi Žila in sliši N. M., nekaj časa bega z očmi sem in tja, potem pa vstane s stola in z muko, v kateri si pomaga z rokami in vsem telesom, z vleče krilo toliko navzgor, da lahko odpne nogavice, ki si jih potem zaviha v kolobar pod kolena. Še zmeraj prihaja od nje vonj po dežju.

Kalderman ima očala, ki imajo samo črn okvir in so brez stekel. Ovratnik ima zavihan do ušes in je tiho. Tudi mu nobeden nič ne reče, našenejo pa celo reč, ko se prikaže Henrik s staro železničarsko kapo in z bundo, segajočo do kolen, vendar pa obrnjeno narobe, tako da je kožuh rumenkaste ovce obrnjen navzven.

Maruša je v enodelni svetlo vijoličasti obleki iz ripsa. Izrez v vratu je okrogel in obšit s trakom črnega žameta, iz katerega je tudi vrvast pas, ki je spredaj povezan samo z enojno pentljo, in potem dva dolga konca padata navzdol po naročju. Čevlji so črni in se zapenjajo s črnim gumbom ob strani. Ogrnjena je s črnim pletom, ki ga na prsih drži z eno roko skupaj, da ji ne zdrkne z oblih ramen na tla, po katerih se nabirajo lužice umazane goste vode.

Mala Simona reče: »Zdaj je najbrž prepozno, da bi se šla domov preobleč.«

»Ko zapreš, gremo,« reče Kalderman. »Saj je vseeno, kaj imaš na sebi.«

Tilka sedi še zmeraj na istem stolu z rjavim nagubanim krilom iz velvetona na sebi in s temno rjavim puloverjem z visokim ovratnikom. Z eno roko si gladi suhe lase s čela, druga pa ji počiva na stegnu. Niko-

laj vleče cigareto in gleda proti vratom, ko prihajajo noter, in je še zmeraj v svojem rdečem kordu in črna griva se še ni prav nič polegla.

»Gremo!« reče Žil in iztegne desnico in kazalec na nji proti izhodu.

»Pojdite ven,« reče mala Simona, ki se ji oči medlo in globoko utapljuje v jamicah pod čelom in niti zdaleč ni tako urna in gibčna, kot je bila zjutraj.

Zunaj je tema, v temnem zraku je vlaga, vendar ne dežuje. To je dobro. Svetlobe je na tem delu trga bolj malo. Bolj zgoraj na trgu in v ustju Prešernove ceste je je veliko več. Zato se zdi, kot da so hiše v tem delu in zidovi visoke župne cerkve osvetljeni samo z odbleskom svetlobe, ki prihaja od tam, čeprav je tudi tod nekaj svetilk, ki pa so medle. Ljudje še zmeraj hodijo gor in dol, vendar jih niti zdaleč ni toliko kot ob dveh ali pozno popoldne. Trgovine so zaprte in niti vse nimajo dobro osvetljenih izložb. Ko stojijo zunaj in se nekateri ozirajo v nebo in mala Simona zaklepa dvojna vrata Podmornice, stopi Henrik k zidu zraven vrat in tam nekaj motovili z nogami. Potem leseno zacopota po asfaltu, ko v cokljah prestavlja noge trdo in leseno na tlak in malo razkrceno, kot da bi imel protin v kolenih ali kakšno drugo staro bolezen. N. M., ki se je še zmeraj nekaj obotavljala, sprejme to s širokim smehom in se v pasu upogne malo naprej. Kalderman brizgne v visokem loku slino skozi stisnjene ustnice, potem pa reče: »Najprej bomo šli malo po mestu.« »Ja,« reče Žil, »najprej gor, dokler je še kaj ljudi.« »Samo malo počakajte,« reče Kalderman in pomigne Kati. Izgineta v temnem prehodu med cerkvijo in sosednjo trgovino. Vrneta se z nase poveznjeno veliko, podolgovato škatlo iz lepenke, ki je lahko od pralnega stroja, hladilnika ali česa podobnega. Sega jima skoraj do kolen, videti je samo škatlo in pa njune noge. Spredaj pod škatlo je Kalderman, za njim pa Kata, tako, da je škatla in vse skupaj malo nagnjeno navzdol, ker je Kata manjša. Sprva lovita korak in se tudi nekaj opotekata, ko Kata brca v Kaldermanove pete. »Perfektno,« reče mala Simona. »Pa sploh kaj vidita,« reče Tilka, ki je malce bolj zadaj. »Saj imam luknje spredaj,« reče iz škatle Kalderman, in se sliši tako, kot da glas, ki prihaja iz zamolke globine, nosi barvo Kaldermanovega glasu, zraven nje pa še nekaj bobnenju podobnega. »Henrik, stopi naprej! Žil naj gre za nama.«

Tako gredo čez Titov trg proti Prešernovi cesti in potem po nji. Spredaj Henrik z dolgim ovčjim kožuhom, malo razkrcenimi nogami in coklami, ki odmevajo po tlaku in med zidovi hiš. Za njim se maje škatla in pod njo grejo Katine in Kaldermanove noge. Katini nogi med robom krila in zavihanima nogavicama pod kolenoma sta beli kot mleko in ju morda celo zebe. Za njima stopa Žil z lasuljo in z rokami na hrbtu. Stopala obrača navzven, obraz ima vzdignjen visoko navzgor in sunkovito suče glavo z leve na desno in z desne na levo, tako kot sunkovito opletata okoli kolen nezapeti hlačnici pumparic. Potem se malo bolj zadaj včasih ukrivijo od smeha N. M., Maruša in mala Simona. Tik za njima stopata Tilka in Nikolaj in si polglasno nekaj pripovedujeta. Tilka ima v dolih in mehkih lokih izoblikovano postavo in močne rjave lase, ki se ji na dnu obraza vihajo naprej kot krivčki. Ustnice ima velike. Hodi tako, kot

da jo v malo sanjavih, neodrezavih sunkih nekaj poganja naprej. Najprej porine naprej glavo in obraz malo v loku od spodaj navzgor, in ko se obraz v rahlem loku od zgoraj navzdol vrača nazaj, gre še naprej telo, vendar ne celo hkrati, pač pa najprej prsi in potem kot val nižji deli telesa, tako da gre v skladni povezavi medenica že nazaj, ko gre obraz naprej. Njena hoja je tudi kot veslo iz kakšne elastične snovi. Ljudje, ki hodijo mimo, se v rahlem loku izognejo in se za hip ali dva, dokler so še vstric z njimi, ozrejo vanje, nekateri pa se še potem ozirajo nazaj, ko so že nekaj korakov mimo. Na nekaterih oknih pa slonijo na komolcih in gledajo dol, ne da bi od njih prišel kakšen glas. Cokle zelo odmevajo, ker imajo suh in jasen zvok, ki tako z lahkoto leti skozi nočni zrak. Na koncu Prešernove ceste Kata reče: »Kaj če bi šli v Delfin kaj popit?« Tudi njen glas, čeprav je žensko kovinski, nosi na sebi malo bobnenja. »Potem, potem,« reče Kalderman in jo povleče za sabo, da se škatla kar zaziblje. Potem gredo v nespremenjenem vrstnem redu čez križišče. Na pločniku stoji miličnik z belo kapo in dežnim plaščem in še dolgo gleda za njimi po Koroški cesti, tako kot je prej gledal proti njim, ko so se približevali. Potem grejo po cesti JLA. Žil še zmeraj vrsti glavo in zdaj pa zdaj piska z visokim glasom: »Jaja, ja, ja . . .« ali pa »Ji, ji, ji, ji . . .« ali nekaj podobnega. Ko zavijejo počez in pridejo do Prešernovega gaja, kjer je bolj temno in je malo ljudi, Kata in Kalderman snameta škatlo. Kata reče: »Vroč je,« in si briše čelo. »Daj, bom jaz malo,« reče N. M., »ampak samo do konca drevoreda,« doda čez čas. »Pa še jaz,« reče Maruša. Zdaj hodijo brez pravega reda. Nekaj časa je spredaj Žil, nekaj časa Henrik in celo mala Simona. Vrsta zelo naglo niha in se spreminja. Tilka in Nikolaj pa se približujeta in oddaljujeta. Ob poti je veliko raznovrstnih ograj in za njimi bolj noter in v vrtove pomaknjene vile, ki jih senčijo temne ciprese in visoka drevesa z redkimi vejami. Ograje so zelo različne, niso samo železne, lesene ali samo zidane, ampak so vseh vrst. Henrik ne hodi samo za škatlo in pred škatlo, ampak tudi križa pot z leve na desno in potem z desne na levo. Včasih se ustavi, kot da nekaj išče, potem pa se spet prikaže. Potem reče: »Minij, preklet minij! Zdaj bom ob kožuh.« Ko se ustavijo in pride Kalderman bliže, reče: »Le kje si slišal, da v takem času barvajo z minijem. Pokaži!« Henrik stopi malo naprej in Kalderman prime rob kožuha in si ga primakne čisto k očem. »Nič ni. Je že suho.« Potem pogleda na ograjo in reče: »Barva je pa res taka, kot bi bilo na sveže.« Ko pridejo do Gregorčičeve ulice, kjer je avtobusna postaja, spet zlezeta pod škatlo Kalderman in Kata. Ko grejo Kata, Kalderman in Henrik, ki pusti cokle pred pragom, tako kot onadva škatlo, v Delfin nekaj popit, se Nikolaj in Tilka poslovita. Tilka reče: »Čisto sem preč,« in zmaje z glavo. Žil reče: »O, prešivalka-kotalka, ne hodi še!« in poudarja vsak zlog in daje besedam melodijo, kot da je na odru. »Ne, ne, moram iti,« reče Tilka in potem gresta. Na tržnici, ob vse vprek in brez reda nametanih stojalih, bi si potem N. M. kmalu zvila nogo, če si je celo ni. Zato sta z Marušo odšli proti domu. Potem se ju je še daleč videlo, že skoraj v Župančičevi ulici onkraj mosta, kako Maruša podpira N. M. in kako le-ta malo šepa.

Drugi grejo proti Cankarjevi cesti in eno hišo naprej od Podmornice malo postojijo in gledajo navzgor. Se pravi, Henrik, Žil in mala Simona, ki se ji modre, čeprav globoko utrujene oči, tako popolno prilegajo k sivo modremu dežnemu plašču iz moltoprena, so se ustavili in pričeli gledati gor, potem pa sta Kalderman in Kata dala dol škatlo in tudi gledala gor. V skoraj trikotno izoblikovanem podstrešnem oknu ima človek na podboj postavljeno svečo, tako da ga vsega od pasu navzgor osvetljuje in obdaja z majavimi sencami. On pa se sklanja nekam noter in vihti kladivo po nečem, nemara po tramu ali čem podobnem. Potem Kata in Kalderman spet povezneta škatlo nase in gredo po ozki Cankarjevi ulici, ki je prazna, noben človek ne gre niti gor niti dol. Ozračje stoji, noč je nepremična, nič ne prihaja iz nje. Je kot notranjost velikega bobna. Henrik se očitno ne da več tako coklati, ker cokle ne odmevajo niti zdaleč več tako, kot so na začetku, morale pa bi dosti dosti bolj, saj je ulica od vseh, po katerih so že šli, najožja. Na koncu ulice in na koncu mesta, kjer stojita glasbena šola in cerkev svetega Roka, odložita škatlo pri zidu, odkoder je tako jasno videti luči spodaj v podjetjih ob reki. Vsa sta potna in razgreta. Kati se lepijo lasje ne le po čelu, ampak po vsem obrazu. Čeprav je res, da je imela škatla spredaj luknje, je vendarle očitno, da sta rabili le pregledu. Za zrak ju je bilo premalo, posebno za Kato, ki je hodila za Kaldermanom. Od spodaj navzgor pa nemara svež zrak težko prihaja. Kadar je zraka premalo, se človek zmeraj poti, in takšen pot je potem zmeraj zelo hladen in lepljiv. Kalderman reče: »Zakaj, hudiča, sem moral imeti ta očala, če sem bil ves čas v tej luknji,« in jih da v žep. Nato nekaj časa gledajo dol in kadijo. Vse spodaj ob reki je razgrnjeno pred očmi in je videti tako, kot včasih gledaš naravo s kakšnega gradu. Henrik da cokle pod pazduho in reče: »Dosti je, jaz grem kar tu dol,« in zazeha. Kalderman reče: »Saj greva midva tudi lahko. Nič ni dlje kot čez mesto. Kaj, Simona?« »Ja,« reče Simona. »Pojdimo!« »Adijo,« rečejo, ko gredo skozi odprtino v zidu in se spuščajo potem po strmi vijugasti stezi navzdol. Luknja ali odprtina v zidu je izoblikovana kot kakšen ozek prehod. Kata in Žil sta tiho in gledata dol kako luči jasno in vztrajno gorijo, ne da bi utripale. Tako nekaj časa traja. Potem Kata tiho reče: »Zdaj pa domov,« in gleda v Žila. Žil še zmeraj gleda dol in reče: »Ja.« Nato še tako stojita, ko Kata reče bolj glasno: »Kaj pa, če bi malo sedla. Tu pod zidom je klopca. A?« in se tudi zasmеji. »Ne, ne, je preveč mokro,« reče Žil. »Daj no mir,« reče Kata, »daj no mir!« in ga povleče za sabo skozi odprtino v zidu.

## ANDREJ BRVAR : DVE PESMI

### Balada

Učitelju predvojaške vzgoje

*Nismo krivi mi  
če smo se vam režali v klopi ali za hrbti sosedov  
ali naravnost v obraz  
medtem ko ste kot kakšen politkomisar  
mahali z zeka izkaznico  
in kašljali in vmes govorili  
kako in zakaj ste pravzaprav gnili po hostah  
z zvezdo na navadnem klobuku  
in polni strahu in uši  
Nismo krivi mi  
če vas je ravnatelj moral nagnati v zdravstveni dom  
od tam pa s prvim vlakom v sanatorij  
Niso krivi zdravniki  
če niste smeli kaditi niti pol čika na dan  
če niste smeli jesti  
razen prepečenec sadje in hrano na olju  
če niste smeli piti  
razen mleko kokto in morda kakšno pivo  
če niste smeli k ženski  
k tem ritastim prsatim strežnicam  
z očmi kot začudene krave  
Niso krivi zdravniki  
če so vam neko noč vseeno razpadle ledvice  
in če ste skašljali pljuča v pljuvalnik pod posteljo  
Niso krivi pogrebci  
če potem ni bilo ne trobojnice čez krsto  
ne lafete ne minute tišine ne salve  
ne zastav na polovici droga  
in če ne bo ne ulice  
ne tovarne ali pionirskega odreda z vašim imenom*

Niso krivi pogrebci  
 če so kleli vaš smrad in trebuh kot sod  
 kljub vsemu poln konjakov in žganja  
 Ni kriva žena  
 če je ostala v črnem in s tremi otroki  
 ki so se tiščali h krilu kot preplašeni piščanci  
 in gledali zdaj njo zdaj jamo  
 in ves čas jokali ker jih je morda tiščalo lulat  
 ali pa ker so postali lačni  
 Ni kriva žena  
 če ji je solze sproti sušila misel na zimo pred vrati  
 na čevlje na premog in marmelado  
 Krivi ste vi  
 krivi ste vi ker niste obležali v kakšni hajki  
 ali čisto mirno v kakšni zasedi  
 s počeno glavo ali s predrtim trebuhom  
 toda z vsemi sanjami o svetli prihodnosti  
 ki ste jih baje takrat imeli polna srca  
 Krivi ste vi  
 krivi ste vi ker niste obležali z vsemi tistimi sanjami  
 od katerih je končno ostala  
 samo ta prekleta ušiva pokojnina

## Sklicujem zborovanje

Naj pride Viktor  
 ki vsak dan prebira Kapital  
 in drugače pije kakor krava  
 naj pride Malči  
 ki se noč in dan kurba  
 da že čisto razmajano hodi  
 naj pride njena mati  
 ki zbira premog v prahu za plinarno  
 in drugače krade kakor sraka  
 naj pride Ludvik  
 ki se je obesil med oblekami v omari  
 ker je Hedo našel z drugim  
 naj pride Heda ta prasica  
 ki jih je vseh pet pripravila do štrika  
 in zdaj leži že s šestim  
 naj pride Vrišar  
 ki bi rad poklal vse južne brate  
 ker spravljajo Slovenijo na kant  
 naj pride Kert  
 ki je pobegnil v Nemčijo  
 ne da bi do zdaj kakorkoli pisal

naj pride Kertovka  
ki je medtem rodila  
in postala kurba na kvadrat  
naj pride vsa ta naša fabriška četrt  
na Glavni trg da ji rečem  
k vragu  
K vragu pa tak proletariat  
ki že dolgo več ne zna  
nositi transparentov  
ki že dolgo več ne ve  
kaj pomeni štrajk  
ki že dolgo več ne ve  
kaj je to Internacionala  
ki že dolgo več ne zna  
prisegati na kladivo in srp  
ki čepi v zaporih le zato  
ker ne more plačati sodnika za prekrške  
ki vsak čas kozla na Marxa Lenina  
in delavsko samoupravljanje  
k vragu pa tak proletariat  
ki bi prodal fabriko  
za kozarec žganja  
za prvo kurbo na voglu  
ali za škatllico smrdljive drave  
Dajte  
zginite nazaj  
pod smrdljivo nebo  
pod strehe z rahitično udrtimi slemeni  
med ulice in razne prehode  
kamor vodijo postarane gospe  
svoje cucke na večerno scanje  
zginite nazaj  
in dajte si drugo ime  
pravim vam dajte si drugo ime  
da ne boste žalili oktobra  
in pariške komune



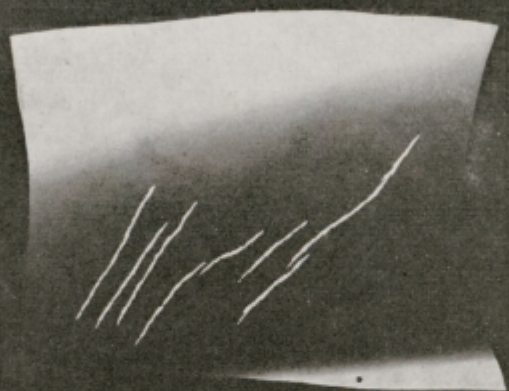
## DANE ZAPUŠEK: PESMI

*Nekaj neotipljivega  
pticam ukrasti nebo  
in vetru smer  
luč odšteje zadnji biser  
in zaspi  
na votlem vzglavju  
še meduze mislijo  
tipajo  
nove poti*

*Večerni memento  
in  
cvet se ospe  
z mnogimi semeni  
čez nebes pav se spreleti  
vse bolj  
vse bolj ščemijo te oči  
vse daljše sence zlivajo se v eno  
ptice ne letajo po vsakem nebu  
in ni dovolj sanj  
le v mavrici umiti*

Včeraj  
je seme mojih rok  
segnilo v nedrih njive  
imel sem oči  
ki so bile rožam všeč  
moje oči  
na preprogi mavrice  
žvečijo kovino  
darujte svoja semena  
otrokom  
ki ne bodo shodili  
in veter bo spregovoril  
z jezikom ki biča  
ki reže  
v jutri  
včeraj  
včeraj  
kot vselej

Stejem  
hočem tudi verjeti  
malokdaj  
in vendar  
štejem od ena do nič  
majhna uganka  
čemu štejem od ena do nič  
vsi štejejo  
in so prešteti  
zaradi repatic  
ki — sperme osvetij —  
hite oplodit vesolje



RIKO DEBENJAK — *Useki in vrezi št. 3, 1967 (jedkanica in barvna akvatinta)*

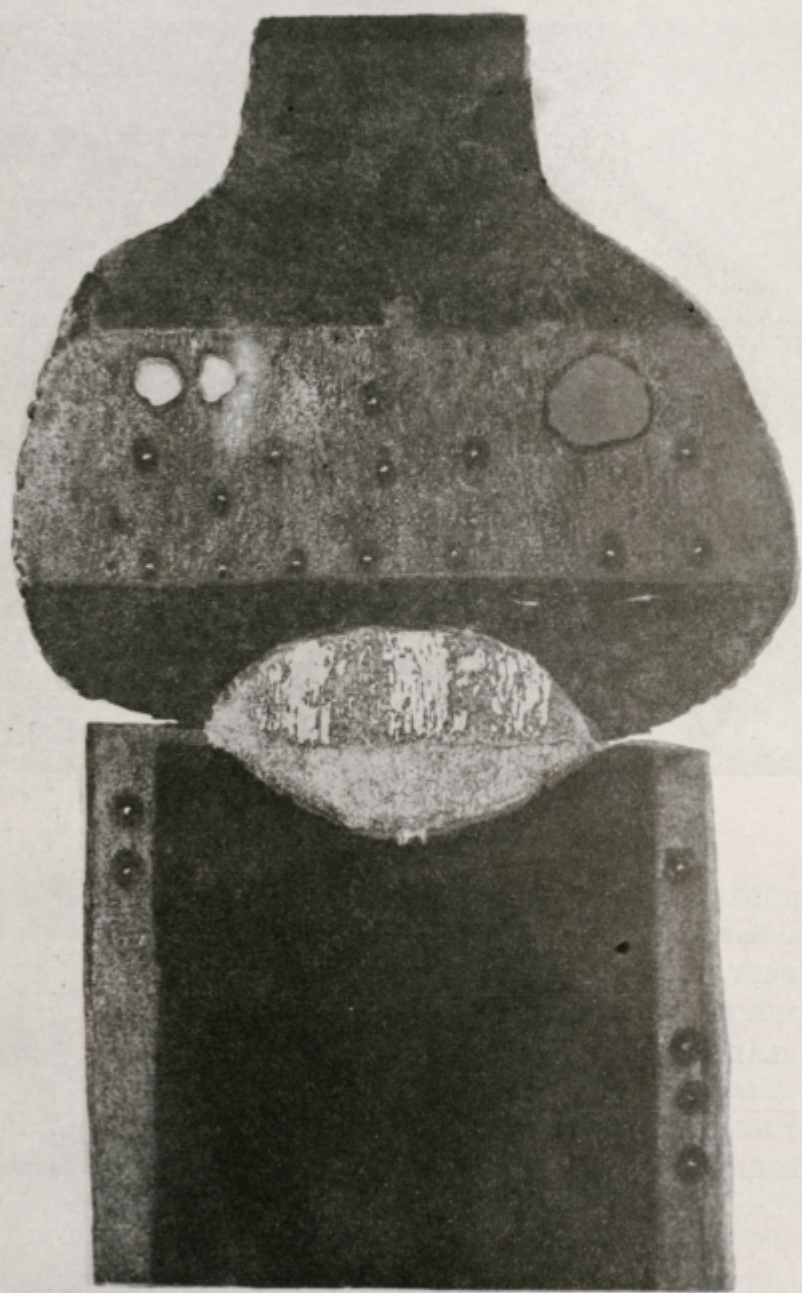
DŽEVAD HOZO — *Sam, 1966/67 (barvna akvatinta)*

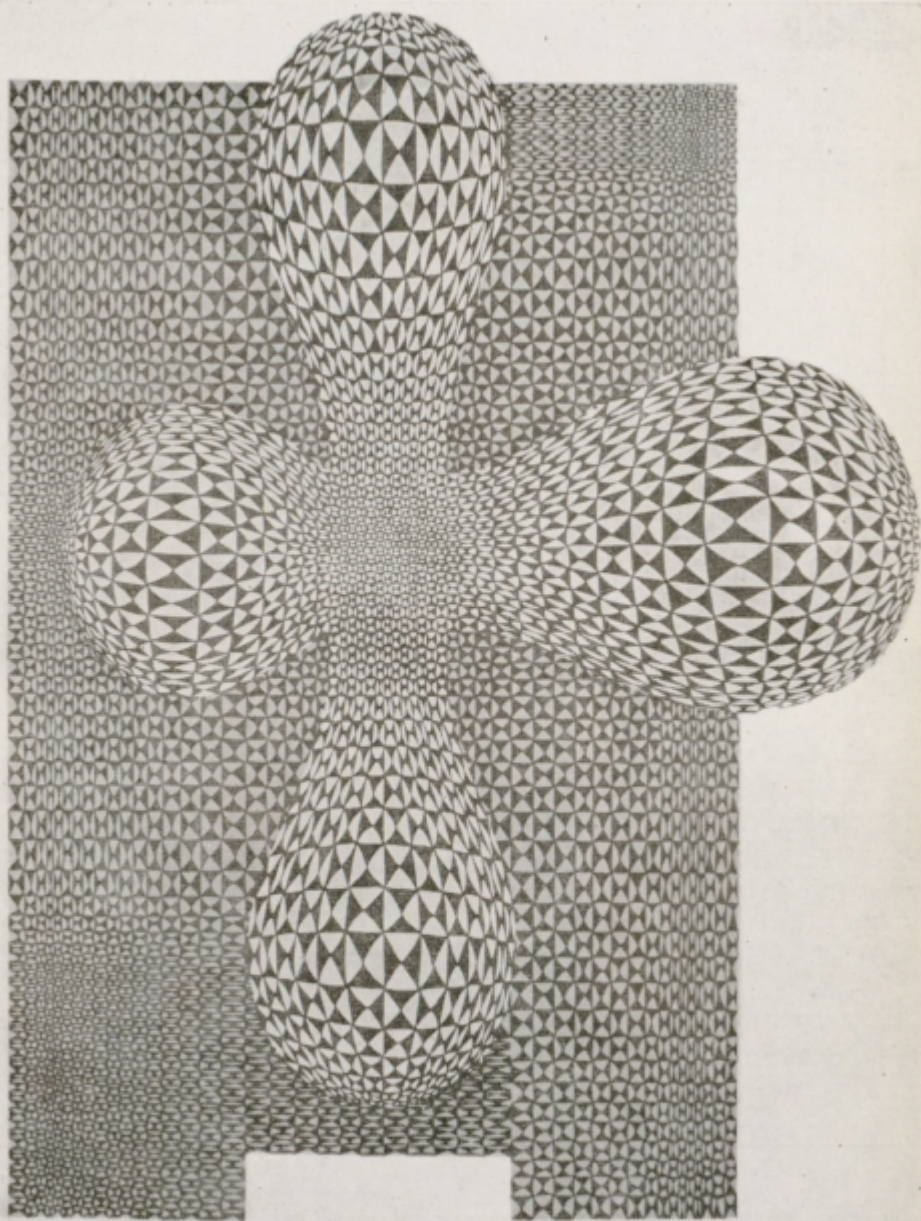
MIROSLAV SUTEJ — *Kompozicija I, 1966 (barv. sitotisk)*

VLADIMIR MAKUC — *Pokrajina s hišami, 1967 (barvna jedkanica in akvatinta)*

TINCA STEGOVEC — *Na prehodu, 1967 (akvatinta)*

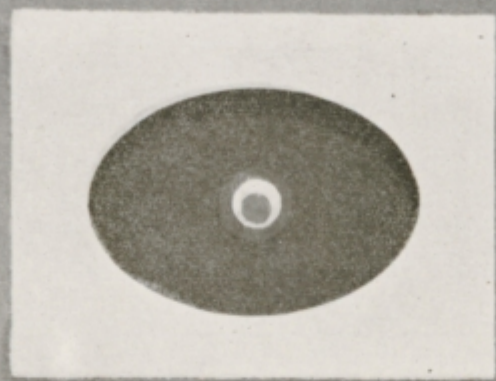
MILJUŠ BRANKO — *Bojišče, 1966 (barvna akvatinta in jedkanica)*













# V ekstazicah

Jaro Novak

(Iz neuporabne skicirke)

Prvo pomladno popoldne po daljših frontalnih motnjah se je Tomiju na Ulici lokalov prikazala njegova kraljica; srečali so se na poti med prvim in tretjim lokalom. V živo rdečem plašču je za trenutek zasijala pred njim z zlatimi lasmi, ki so bili včasih črni, kot so bile še zdaj črne njene oči. Opirala se je na laket svojega črnega princa. Zasijala sta in odšla dalje v triumfalnem sijaju svoje mladosti, elegance in poročenosti. Tomi ni bil ne črn ne velik ne lep, kaj šele eleganten kot ona dva. S sekalci, med katerimi je prej grizljajal vžigalico, je le-to zmlél in na koncu ulice zavil v svoj lokal.

V kavbojski krčmi, z medenino obiti, je bilo ob pozni popoldanski uri vselej polno. Zgoraj, kamor so vodile polkrožno zavite stopnice, so pod nizkim stropom za okroglimi rdečimi mizicami, medeninasto okovanimi, ob kozarcih sedeli mladi ljudje. Če bi sem stopil nekdo zrelih let, bi bil to kak legendarni Ribničan, ki v mestu išče stranišče, ali pa pijan slikar. Tu so sedeli in videvali svoje Barbare, Sonje in Manice. Nikoli niso prisedli k njim, čeprav so se pozdravljali med seboj z rahlim priklonom. Pogledovali so proti njihovi mizi in glasno, da bi slišal ves svet, naročali:

»Sadjevec, konjak, pelinkovec.«

»Danes sem jo srečal — končno zares poročeno,« je dejal Tomi.

»Kadar se prično poročati dekleta, ki si jih včasih ljubil, se spomniš, da si star in obupaš, da bi lahko kdaj imel žensko«, je počasi, zlek-njen v stol in s pipo pred usti pomodroval pesnik in mislil na to, ali bi šel pisat svojo maturitetno nalogo. Na oni strani je prevladoval en sam glasek. Pogledal je in videl, da je Barbara nocoj vesela. Stisnil je kozarec v pesti in ga nesel vase.

»Zvečer bom šel stat nasproti njeni trgovini, ko se vrača iz službe, če je že kdo ne spremlja«, je rekel Tomi. Na oni strani je poleg Barbare sedela Sonja in nebeško zavila oči pod strop. Najbrž se menijo o kakem moškem ... Pogledal je tja in nato izpraznil kozarec;

»Glej no, danes je natanko leto in dva meseca, kar sem prvič videl Piko. In do danes ji nisem bližji niti za piko«, je rekel Matjaž, zvrnil ostanek pelinkovca in se zazrl v hrbet in dolge lase, ki so bili Manica.

Nato je natararica morala ponovno prinesiti spet tri barve — sadjevec, konjak, pelinkovec. Tedaj je rekel Tomi:

»Bila je najlepša Ljubljancanka...«

Pesnik je kimal predse in se nasmihal. Vse so najlepše; kadar se možijo ali pa menjajo fante, več huliganov po celem mestu nekaj noči zapored popiva. Potem se malo umirijo in posedajo samo še od poldne do polnoči. Od kozarca do kozarca pa misel na žensko:

»Napraviti se je treba flegmatika«, je stoično oznanjal pesnik.

»Nepristopnega. Najprej osvojiš, potem te dolgo ni in dolgo ničesar ne ukreneš, nato pa se nenadoma pojaviš in... in, no, potem lahko vse pobereš...« Ni rekel, ali venček ali vence.

»Kje neki!« Treba je naglice. Trdnjave se zavzemajo v naskoku. Danes izpoved, jutri sestanek in vse drugo. Danes ni časa za kuho. Največ prometa ima, kdor prodaja z etiketo: Sadržaj podgrijati«, je pravil Tomi. Pri njih doma so štedilnik še kurili s premogom.

»Ne, ne! Puncam se moraš smiliti. Predvsem je najbolje, če prideš k njej pijan in ji vse poveš. Takrat si tega edinole zmožen. Poveš, da piješ, ker poznaš njo. No, potem se daš vzgojiti, in ona verjame, da se je rodila za to,« je pravil Matjaž in še enkrat pristavil: »Prepričati je treba žensko, da se je rodila zato, da te obvaruje blaznice ali aresta...« Tako je Matjaž osvojil Piko in jo osvajal že leto in dva meseca.

Strategija je bila poglobljeno vprašanje. Najti patent in metodo je pomenilo imeti vse ženske tega sveta.

»Ali pa je morda treba biti samo gobec kakor Ruli,« je menil pesnik bolj zase kakor za mizo. »Samo poglejte ga — prav tako zna napraviti traktat o krivem prstu kakor o karambolu. Vsak dan ga vidim z drugo...«

»Ali pa prav zato,« je rekel Matjaž.

»Kaj?«

»Da prav zaradi tega nima ene same.«

Kdo ve? Ruli ima dogodivščine, oni imajo zgodbo. Oboje pa je na neki način zapravljeno; zapravljeno je na področju tistih malenkosti, ki jih sicer srečni zaljubljeni pripovedujejo na široko svojim prijateljem. Tomiju se je zgodilo tisti večer, ko sta pri njej doma ostala sama; oče je bil v službi, mama je odšla v kino in ju pustila sama. Spravila se je v posteljo, on pa je počenil pred njeno zglavje in jo rahlo in pobožno božal. Pogovarjala sta se o stoti in tisoči stvari, nihče ni hotel biti prvi, ki bi izrekel, kar bi bilo treba izreči.

Tomi se za nič na svetu ne bi izpovedal. Zato ga je mučila, da bi potrjevala sama sebi, če se ne moti v njegovih nagnjenjih. Tomija je to spravljalo včasih v obup. Tudi noč je vprašala:

»Ali boš prišel na mojo poroko?«

Vedel je, da bi zdaj moral reči: »Da. In ti boš pred menoj rekla da in jaz bom pred teboj rekel da.« Toda, ali je smel tvegati? Ali ne bi ta

lepa glavica planila v krohot in potem rekla, kot znajo samo lepe ženske: »Si pa res mnogo domišljaš!« Tomi je bil priklenjen, ni pa si upal nategniti in preizkusiti verige, da se morda ne bi pretrgala in bi moral z njenega dvorišča. In Tomi je rekel samo: »Da.« (Morda je res treba imeti gobec.) V tistem trenutku si je zapravil njen prstan. Ko jo je potem hotel poljubiti, ko ga je zmamilo obrazek na blazini, je obrnila glavo, kakor da mu smrdi iz ust. Še je čepel pri njej, jo gledal in ni mogel ne oditi ne govoriti. Naposled se je z muko odpravil, ker je opazil, da ona želi spati. Kako da on ni tisti, zaradi katerega dekleta niti ne žele niti ne morejo spati?

Stopil je na ulico. Kam? Vseeno. Zataval je, ne da bi vedel kod hodi. Ceste so bile osamele, le v centru je še zdrsel včasih kak avtomobil. Mesto je počivalo, razen lokalov. In Tomi je prišel mimo enega od njih . . .

Nekoč, ko smo bili še otroci, so nam mamice pokazale človeka, nemarno oblečenega, z odpetim plaščem in srajco, neobritega, zabuhlega v lica. Človek se je smešno opotekal, metalo ga je iz hoje, ki jo je hotel leno hoditi, in brundal je predse z izbuljenimi očmi. Pozneje jih je Tomi srečal še mnogo mnogo, zelo veliko pa v Ljubljani. Tomiju je mama rekla, da je to pijanec in da beseda izvira od pijače, človek, ki je videti takšen, pa od preveč pijače. Kasneje pa je Tomi, ki so mu bili takšni smešni ljudje všeč in jih je rad gledal in oponašal, da so se mu smejali, spoznaval, da to ni čisto res. Pijanec ne izvira od pijače: tam v hribih, odkoder je bila njegova mama doma, je bil v vasi krojač. Štirinajst dni je delal, potem je dva meseca pil. Vsako noč so ga vrgli čez prag, zjutraj pa je že sedel na klopi pred krčmo in čakal, da bodo odprli. Pravili so, da je bil lep fant. Šel se je v mesto učiti in tam jo je spoznal. Najlepšo. Po petih letih je hodil okoli zabuhel in neobrit, po desetih se je dal kmetom za šilce žganja brcniti v nastavljeno zadnjico. Kmetje so se krohotali in metalo predenj drobiž. Neko noč, tako je pozneje izvedel Tomi, ko so že stanovali v mestu, je zmrznil v potoku. Tomi se je spominjal, kako ga je slišal včasih tarnati: »Lojzka. Lojzka«. Spomnil se je njegovega ponižanja. — Kako, da mu je prav ta večer prišel spet na misel? Prav ta pijanec, njegov propad. Tako propasti in ji potem biti vsak dan pred očmi! Priti na njeno poroko pijan in se tam še bolj napiti. Potem pa pasti v globoko klet med zaboje in premog . . . Nekoč bi ga našla tam, ko bi prišla po kurjavo, da si njen mož pogreje pidžamo . . .

Tako je Tomija potegnilo v lokal. Zavedal se je, da ima še ves otroški obraz, zato je podržal šal na zobu in ukazal z bolestnim glasom: »Žganje.«

Tako je hodil po ulicah in kjerkoli je našel pivnico, je s šalom na zobu ukazal pijačo. V lokalih je srečeval tovariše in gospode, dekleta, fante in cipe — vsi so bili pobrateni, vsi so se razumeli, vsi so bili popustljivi drug z drugim. Domov je prišel v ekstazi samouničevanja, ki je upijanjala kakor misel nanjo in maščevanje. Drugič je stopil v lokal že brez šala in tukaj spoznal pesnika. Tudi ta je imel svojo zgodbo:

Bila je deklica v belem kožuščku za vratom in v škorenjcih; sledil je njenim petkam po snegu. Vedla ga je po mestu, desno in levo in na-

ravnost in nato na pot in gaz za mestom do vrta, v katerem je izginila. Tako vsak večer. Potem se je stajal sneg, za mestom so zadišali brstiči. Pesnik je poznal že vse življenje, luč in temo okna za hišo, poznala sta se že z njenim volčjakom, dekle pa še vedno ni vedelo za stopinje, ki slede njenim petkam. Pesnik je poznal njeno mater, očeta in brata — iz iste razdalje. Nikoli je ni zmanjšal; preveč je bila lepa. Nekoč, nazaj grede v mesto, je spazil pesnik gostilno.

Matjaž jo je gledal na plesu in nikoli ni šel ponjo. Tudi ona je bila preveč lepa. Vsako soboto je hodil na ples v gimnazijo gledat tuje dlani na njenem telesu, pred tem in potem pa v buffet na drugi strani ulice.

Nihče ni mogel razumeti, kako se dogaja med ljudmi, da omahne lepa glava z dolgimi lasmi in se telo usloči v predaji ter zapoje in zatrepeče kakor struna, srečno, da je v lasti. Takrat je svet poln porok in vrišča otrok po dvoriščih.

Kako se je zgodilo, da se je ravno njihov prednik začel z orjakom, ki je premikal arhitekture, a pred lepoto je klonil in uničil lase, v katerih je bila njegova moč? Od tedaj dalje je svet poln gostiln in pijancev.

»Vse poletje sva ležala drug ob drugem na Koleziji. Postala sva zelo dobra prijatelja,« je pravil pesnik, ker več ni bilo povedati.

Jaz sem takrat za novo leto, ko so že vsi odšli spat, njenih pa še ni bilo s silvestrovanja, ležal ob njej in jo božal po prsih. Nič ni rekla. Tudi to je bilo vse, kar je imel Matjaž povedati.

»Midva sva ležala drug ob drugem kakor Dafnis in Hloe, ko pa se je zvečerilo, sva se oblekla in zapustila prod ob Savi. Nič ni govorila. Bilo jo je sram. Pozneje se tega med sabo nikoli nisva spomnila,« je rekel Tomi. Naročili so novo rundo.

»Ali si že kdaj pomislil, kadar sedi lepo dekle tebi nasproti, vrat pa ima razgaljen, da bi vzel pero in ji ga zasadil v jamico pod vratom. Kri bi se pomešala s črnilom, obraz bi imela grd, spačen, potem bi padla s stola . . .« je razgred, z bleščočimi se očmi slikal Matjaž.

»Jaz bi to napravil lepim dekletom,« je rekel Tomi.

»Vidva sta perverzna,« se je z gnusom uprl pesnik.

Pod večer je Matjaž izginil in se kmalu vrnil. Pomignil jima je in ju odvedel ven. Za vogalom ju je povabil v črn volkswagen. Nista vprašala, odkod je. Zavalili so se vanj in že v istem trenutku ga je Matjaž tuleče pogljal v ulico. Razletela se je gruča deklet, da so se glasno zasmeli, zavrl je avtobus na križišču in že so bili zunaj mesta; zdaj so napeti živci malo popustili in dihanje se je umirilo. Matjaž je vozil kakor divji, v prsih je začutil strastno zadovoljstvo. Nekje zdaj spi ona in ve, da se morda že piše osmrtnica: « . . . Sinoči so se smrtno ponesrečili trije mladeniči v ukradenem avtomobilu, LJ . . . — . . . Bili so močno pod vplivom alkohola. Ponovno se sprašujemo po vzrokih takšnih ekscesov. Na srečo so bili to pot žrtve storilci sami . . .«

Slast teh misli je stopnjevalo tuljenje motorja. Tirano vozilo je hroplo kakor pretegnjen konj. Matjaž se za to ni zmenil. Prejšnji večer se mu je vnela izolacija.

»Kam,« je vprašal, potem ko so že nekaj časa križarili po predmestju.

»Kot ponavadi,« je rekel Tomi.

»Potem pa najprej k meni,« je dejal Matjaž.

Pripeljal je na asfaltirano dvorišče pred nekim blokom za Tobačno tovarno. Zatulilo je, luči so zdrsele tik ob zidu. Nato se je to v nekaj krogih ponovilo, s tuljenjem in podivjanimi žarometi. Pri vsakem krogu je le za las manjkalo; Matjaž sam nikoli ni bil prepričan, ali bo uspel pravočasno odviti in zavrteti ali pa mu bo refleks odpovedal. Čeljust se mu je drobila v krču in bil je kot eno z vozilom, več na dveh kakor na štirih kolesih.

»Najbrž že spi,« je naposled rekel, ko se ni odprlo nobeno okno in se nobeno dekle ni prikazalo. Če bi se, bi bili prav gotovo zbežali.

»Zdaj k njej,« je ukazal pesnik. Nato znana pot v predmestje, desni zasuk čez progo in nato še za njo enkrat v desno, po gramozu za hišo: Stena z enim samim oknom na majhen vrt pod njim. Zavore so zacvilile.

»Ne boš zadel. Malo nazaj,« je rekel pesnik.

Kolesa so zakopala in spet so zacvilile zavore. Pesnik in Matjaž sta vsa oživila in motrila okno, ki so ga zadeli žarometi. Le Tomi je bil nestrpen.

»Vključi dolge.«

Snop žarkovja je zadel zavesa na oknih.

»Blendaj,« je rekel pesnik, ne da bi umaknil oči od okna; za njim je bilo tisoč pesnikovih življenj. Več kot polovica njih je bilo huliganskih. Matjaž je prižigal in ugašal, prižigal in ugašal. Okno se ni odzvalo.

»Najbrž je spet v kakšni kavarni s tistim frajerjem,« je rekel pesnik, utihnil in zlezal vase. Zdaj je oživel Tomi.

»In zdaj še k meni,« je rekel ter se pripravil.

Spet je zakopalo, zatulilo in se pognalo proti mestu. Drvelo je skozi križišča, mimo pešcev in kolesarjev, v drugo predmestje.

Samó smrt bi še lahko ustavila to vozilo.

»Tu smo,« je rekel Tomi.

Na dvorišče niso mogli z avtomobilom, zato so ga pustili na cesti. Skrili so se za skladovnico drv, potem pa je Tomi poslal Matjaža, da je metal kamenčke v okno. Čez čas se je zganila zavesa.

»Daj mir, Tomi,« se je s pridušenim glasom oglasilo za komaj odprtim oknom. Matjaž je počepnil ob zid in ni ga mogla videti. Onadva pri skladovnici pa sta opazila le belo srajco za zaveso.

»Oglasi se!« je rekel Tomiju pesnik.

Tomi ga je umiril s sunkom roke, ne da bi odtrgal oči od okna.

Pomignil je Matjažu, naj še meče kamenčke.

Bela srajca se je spet pokazala ob zavesi.

»Dajte že mir,« je rekla besno, nato je okno tresnilo skupaj in še enkrat znotraj. Slišali so kljuko, ki se je zadrila v les.

Odplazili so se nazaj k avtomobilu in Matjaž je spet pritisnil na plin.

»Bila je,« sta dejala pesnik in Matjaž in veselo pogledala Tomija.

»Kdo ve, kakšen obraz bo imela jutri,« je menil Tomi.

»Sli jo bomo srečat,« je rekel Matjaž.

Ob pozni uri ju je Matjaž zložil v mestu, sam pa odpeljal vozilo. Tisto noč so streljali za njim iz policijske pištole, ko je bežal v hrib iz Tivolija, kamor se je zatekel pred sirenami. Tako je poročal zjutraj Tomiju in pesniku.

Ko je Tomi prišel domov, ga spet ni čakala večerja; že dolgo mu je niso več puščali. Ponoči je kakor tat prihajal v domače stanovanje in ni prižigal niti luči, da ga ne bi slišali iz spalnice. Ko se je zjutraj zbudil in stežka obvladoval omotico, je poslušal mater, medtem ko se je močil pri umivalniku.

»Tomi, Tomi,« je rekla z boleznim glasom. »Kam si padel. Tako lepo vzgojen si bil. Kaj ti je manjkalo doma? Zdaj tvojo večerjo mečemo proč. Boga si pozabil. Utonil boš kakor teta Olga, ki ga je zapustila.« Tomi zdaj ni maral slišati tega. Njegov bog je bila že dolgo deklica, ki je zdaj žena.

Našli so se v lokalu. Potem, ko so nekaj spili, so šli gledat obraze deklic pred šolo, pred banko in pred trgovino. To je bilo edino, zaradi česar so se dvignili zjutraj in zaradi česar so živeli do dveh popoldne. Potem so se vrnili v lokal in gledali Barbaro, Sonjo in Manico. Ob osmih zvečer so prišli gospodje, dekleta so plačala zapitek in odšla z njimi. Za vokalom so bila parkirana vozila. Dekleta so sedla vanje in se razkošno odpeljala. V jutrih so se razlila po cestah, po ulicah in trgih, trgovinah in uradih. Vse mesto je bilo polno njihovih drobnih petk. Pesnik, Tomi in Matjaž pa so čakali, da pridejo v lokal.

»Počasi bo treba prisesti,« je rekel pesnik.

»Lahko, ko bi imel avto,« je rekel Matjaž.

»Imel bi ga, ko bi bil bolj odločen. Takrat pa ga ne bi več potreboval. Avto, to ni karoserija motor ali marka. Avto je njegov lastnik. Ta je ali pa ni,« je rekel Tomi.

»Ne razumem te,« je rekel Matjaž.

»Jaz grem pisat maturitetno nalogo,« je rekel pesnik, se dvignil in odšel.

# Nova slovenska drama in slovensko gledališče 1966-1967

Andrej Inkret

*Posvečeno stoletnici  
slovenskega gledališča*

## 1.

Kljub temu, da je predmet pričujočega razpravljanja docela zaobsežen že v naslovu, se na začetku vendarle samo od sebe zastavlja nekaj vprašanj. Najprej se je namreč treba vprašati, ali je namen pričujočega sestavka govoriti o slovenski drami ali o slovenskem gledališču. Zakaj sploh ločena obravnava dramske literature in njene gledališke podobe? Ali bi ne bilo bolj naravno govoriti o nujni skupni resničnosti, torej o *gledališču*, saj je možnost za adekvatno sintezo besedila, odra in občinstva povsem navzoča prav v izvirnih uprizoritvah, torej takrat, ko govorita pisatelj in igravec isti jezik in ko razpira njuna beseda resnico istega, skupnega sveta — neposredno v tem svetu samem?

Če velja ta naravna domneva tudi za slovensko gledališče, je zgornji naslov seveda brezpredmeten, saj nas nedvoumno opozarja, da se naše razpravljanje ne usmerja k sintezi gledaliških prvin, ampak ravno nasprotno — z njim določno poudarjamo ločenost, s tem pa tudi naključno zvezo med omenjenimi elementi. In če smemo torej že zdaj, na začetku, sklepati, da navedena naravna domneva za slovensko gledališče tudi v resnici velja, potem smemo stopiti še za korak naprej in se vprašati, ali ne sledi iz naše domneve novo vprašanje: ali se potemtakem slovensko gledališče dogaja v obliki nekega temeljnega protislovja s svetom? Vprašanje mora za zdaj ostati odprto.

Dvom o tem, da se je z izvirno sintezo med dramo, odrom in občinstvom sploh mogoče srečati, podpira med drugim podatek o izjemno nizkem številu izvirnih slovenskih uprizoritev, še posebej pa dejstvo, da prihaja precejšen del slovenske dramatike praviloma z nekajletno zamudo na oder. Lahko bi našteali celo vrsto primerov, vendar naj tu zadošča podatek o dveh izvirnih uprizoritvah, o katerih bomo podrobneje govorili v nadaljevanju. Drama Mihe Remca *Delavnica oblakov* je bila napisana 1964. leta, uprizorjena šele letos. Komedija *Dva brata Petra*

Božiča pa je bila marca 1965. deloma celo že objavljena.\* Tako je seveda razumljivo, da moremo govoriti najprej in posebej o dramski literaturi in šele nato o njenih uprizoritvah ter se komaj nazadnje spraševati po možnostih oziroma nemogućnostih za adekvatno gledališko sintezo — kar pa seveda stoji v nasprotju z gledališčem, pojmovanim v izvirnem pomenu te besede, stoji torej v nasprotju z gledališko sintezo med literarnim besedilom, odrom in občinstvom. To nasprotje je seveda potrebno vzeti nase in ga torej razumeti kot temeljno značilnost slovenskega gledališča. Iz te temeljne značilnosti po vsem videzu izvira tudi omenjeno in temeljno protislovje s svetom.

Res pa je, da ima to za nadaljevanje našega razmišljanja dovolj daljnosežne posledice.

Najprej se moramo vprašati, zakaj potemtakem ne govorimo samo o slovenski drami, saj je že po tem, kar smo pravkar povedali, dovolj očitno, da živi ta drama svoje lastno, od odra tako rekoč ločeno življenje, in da prihaja do uprizoritev malone samo po logiki naključja. Hkrati pa se je seveda potrebno vprašati po drugi strani istega vprašanja. Zakaj ne govorimo o slovenskem gledališču tam, kjer se le-to v resnici dogaja kot adekvatna sinteza poglavitnih gledaliških prvin, ter tako ne ostanemo pri čistih problemih? In navsezadnje se moramo vprašati še po vprašanju samem.

Ali ne stoji za vsem tem spraševanjem tradicionalna zaskrbljenost nad usodo slovenskega naroda, za katerega pogosto trdimo, da ima prav v drami in gledališču največje, če ne kar idealne možnosti za svojo realizacijo? Ali ne gre pri vseh teh vprašanjih za pojmovanje, da je drama in gledališče (ter v naslednji konsekvenci kultura sploh) najvišja, če ne kar edina vrednota sveta, da pomeni najgloblji in najresničnejši temelj bivanja in da je zato potrebno s stališča tega bivanja, sveta in njegove realizacije tudi neprestano skrbeti za to vrednoto, neprenehoma preverjati njen temeljni pomen in ga v primeru, če se njegova usodnost iz kakršnihkoli vzrokov zmanjša, spet okrepiti?

Vendar pa se to hkrati že pravi, da se *sprašujemo* po resnici tega temeljnega pomena drame in gledališča (kulture) v našem svetu, s čimer je seveda povedano tudi to, da na njuno ustaljeno, tradicionalno vlogo v bivanju slovenskega naroda ne gledamo aprioristično — kot na čisto dogajanje samo-umljivih vrednot, skozi katerega bi se svet in bivanje vrednotila, razreševala in uresničevala, ampak nam pomenita način, po katerem se svet in bivanje razkrivata, prihajata do vedenja o samem sebi. To pa tudi pomeni, da naše razmišljanje o slovenski drami in o slovenskem gledališču ne more temeljiti v skrbi za slovenski narod oziroma v intenziviranju njegove nacionalne in humanistične podobe, ki naj skozi izvirnost in avtohtonost svoje kulture dosega obči evropski nivo ter tako dokazuje svojo »enakovrednost« z drugimi civiliziranimi narodi — ampak da ostajamo v okvirih drame in gledališča, kakršno je in kakršno se daje gledavcu (stopa v svet, se konstituira kot svet) ob-

\* »Problemi«, štev. 25.



enem kot cilj in kot sredstvo. To se pravi, da se vračamo v neposredno resničnost bivanja, takšnega, kakršno je in kakršno se v drami in gledališču razkriva in evidentira. Zato je naše izhodišče v vprašanju po temelju, torej v vprašanju po resnici drame in gledališča, pojmovanih kot apriornih vrednot, in s tem tudi v vprašanju po resnici in možnosti njih »višjih« in »širših« smislov in ciljev.

Zdaj se moramo seveda vrniti k začetnemu vprašanju o odnosu med slovensko dramo in slovenskim gledališčem.

Pregled repertoarja nam kaj kmalu pokaže, da se je slovensko gledališče formiralo na tujih besedilih. Na prevedeni dramski književnosti je doživelo tudi tako imenovano »evropeizacijo«, se pravi da je po svoji izvedbeni podobi postalo enakovredno nekaterim vodilnim evropskim gledališčem. Slovenska izvirna drama je ostala malone na robu omenjene »evropeizacije« in je pomenila pretežno le neko vrsto nacionalne obveznosti gledaliških institucij do domače literature, slovenska izvirna drama je bila namreč v veliki večini pod ravnino problematike in forme, ki jo je razkrivala sočasna evropska drama. Zato je lahko zadovoljevala oder le v razsežnostih, ki so tako rekoč potekale zunaj »evropeiziranega« gledališča, zadovoljevala je le »cilj«, ki ga je hotelo gledališče — *narodno kulturna ustanova* — dosežati s svojim kontekstom, hkrati pa je skoroda demantirala njegova gledališka »sredstva« v ožjem pomenu besede, saj s svojimi oblikovnimi in vsebinskimi razsežnostmi ni mogla zadovoljevati uprizoritvene ravni, na kateri je bilo gledališče. To seveda dokazuje tudi izjemno nizko število slovenskih dram, ki so bile uprizorjene zunaj območja domačih pokrajin. Tako je slovensko gledališče praviloma prehitevalo razvoj slovenske drame, ter skoro v celoti demantiralo tudi njen slovstveni pomen in naravo, saj je hkrati — z redkimi izjemami — uprizorilo vse sočasne evropske in ameriške aktualitete. Med domačim gledališčem in dramo se je tako seveda polagoma gradila bariera, ki je v skrajni konsekvenci začela blokirati tudi gledališče samo.

Tuje dramske aktualitete so omogočale izredno »moderen« nivo uprizoritev. Vendar pa so se predstave nujno morale spreminjati v čisti artizem takoj, ko niso s svojo vsebino temeljile v nekem izvirnem svetu in ko se — kot »teater« pač zmerom namenjene nekemu konkretnemu občinstvu — niso ozirale na njegovo stvarno bivanje v njegovih resničnih in aktualnih razsežnostih. Uprizoritve so namreč po eni strani ostajale odsev najvišje »narodnostno realizacijske« vrednote, v katero je gledališče totaliziralo svet (in ki smo jo omenili zgoraj), po drugi strani pa so s poudarjenim in samo-zadostnim artizmom to vrednoto tudi neprenehoma praznile. Gledališče se je spreminjalo v čisto formaliteto in se tako seveda izmikalo sami resnici, torej neposredni vsebinski odprtosti uprizarjanih dram, zmerom bolj se je spreminjalo v čisto in brezbržno odrsko *pred-stavo* literarnih tekstov, ne da bi moglo ob njih misliti in ustvarjati tudi resnični re-interpretacijski in re-inkarnacijski odnos. Ker pa je v kontekstu nacionalnega življenja obenem moralo intenzivno funk-

\* prim. Filip Kalan *Evropeizacija slovenske gledališke kulture*, »Linhar-tovo izročilo«, izdala »Drama« SNG, Ljubljana 1957.

cionirati tudi kot stvarna nacionalno mobilizacijska in integracijska sila — pod znamenjem čistega in malone zmerom brežhibnega, »modernega« artizma ter »visoke« kulture, torej v imenu čiste vrednote, ki je pomenila najvišjo in edino resnično realizacijsko možnost sveta — pa je slej ko prej moralo pristajati nekje na robu stvarnega in nikoli ne samó velikega in visokega bivanja. Seveda je bila mobilizacijska in integracijska sila gledališča iz pravkar omenjenih vzrokov tudi nujno okrnjena, saj je v resnici morala delovati pretežno le kot zanikanje danega, torej stvarnega sveta. Iz tega je izvirala med drugim tudi relativno velika ezoteričnost uprizoritev, ki pa so jo neprenehoma spremljali tudi docela konservativni »popularizacijski« poskusi in prizadevanja po tako imenovanem »ljudskem« gledališču in »ljudski« kulturi, ki pa so se mogli le redko ujeti v ustvarjalno zvezo z visoko, »aristokratsko« in elitno oziroma »evropeizirano« kulturo, čeprav so ta prizadevanja v osnovi opravljala dovolj podobno vlogo. Pri tem je treba seveda priznati, da se je kultura sama po sebi integrirala v splošno slovensko bivanje, čeprav je res tudi to, da le redko po svoji neposredni vsebini, ampak predvsem po svojem bleščečem in čistem imenu, sama po sebi, zato je bila njena vloga — sicer odločilna in usodna — tudi izrazito linearna in enosmerna ter praviloma ni omogočala nikakršne notranje, se pravi stvarne in resnične, vsebinske diferenciacije sveta. Gledališče, drama in kultura sploh je bila seveda pojmovana v izrazito romantičnem pomenu te besede in je zato učinkovala kot totalizacija v stvarnosti diferenciranega bivanja, kar pa je seveda imelo za posledico neprenehno težnjo tudi po stvarni izravnavi in blokadi sicer naravne diferenciranosti sveta. V luči te težnje, ki se tudi anes pojavlja kot nekaj po vsem videzu transcendenčnega v odnosu do sveta, se seveda omenjena diferenciranost in vsi odmiki od idealne vizije prikazujejo kot nekaj izrazito prehodnega in naključnega, obenem pa tudi kot nekaj izrazito manjvrednega.

Podobno metafizično strukturo razkriva velika večina predstav v zadnjih sezonah. Najbolj tipične primere lahko srečujemo v režijah Mileta Koruna in v načelnih izjavah ravnatelja Drame SNG Bojana Štiha, čeprav je seveda treba dodati, da tudi velika večina drugih režij in izjav, ki poskušajo omenjene težnje slovenskega gledališča in slovenske kulture teoretsko podpirati in utemeljevati, izreka isto resnico in je torej usmerjena proti podobnim vrednotam. Ker bomo o omenjenih značilnostih govorili v nadaljevanju in ob navedenih konkretnih primerih stvarneje in izčrpnje, na tem mestu zadošča bežen pregled neke načelne izjave Bojana Štiha. Oglejmo si malo daljši, značilni odstavek iz sintetično opisanega stališča, ki je bilo pod naslovom *Na predvečer nove sezone* objavljano v 1. številki Gledališkega lista Drame za sezono 1965—1966. Tudi kasnejši zapisi in izjave se namreč bistveno ne razlikujejo od naslednjih stavkov:

»Živimo v razmerah, ko duhovna in umetniška kultura ne smeta postati slučajna gizda, marveč morata biti bolj kot kdajkoli poprej bistveni del vsebine in naravne oblike človeškega življenja. (. . .) S svojim programom in kritično resnico mora sodobno gledališče preganjati iz druž-

benega in osebnega življenja topost in neumnost, brezbržnost in pokvarjenost, filistrsko in barbarsko primitivnost. Ne, umetnost ne živi zaradi umetnosti, pač pa sta umetnost in kultura tisto, s čimer se lahko rešimo in obvarujemo pred izginotjem v tehnokratski in etatistični civilizaciji sodobnega sveta, ko človek mora marsikdaj brez pravice do sramu prodajati svojo spoznajno, moralno neodvisnost in svobodo za par praktičnih strojev in par donosnih položajev. Gledališče ne sme biti muzej niti zabavišče za malomeščanski ali pa lumpenproletarski okus, prav tako pa ne sme postati plen in žrtev narcisoidnih in egocentričnih stremljenj, pri čemer je prav vseeno, ali ta stremljenja nastajajo znotraj ali zunaj gledališča, ali pa se skrivajo pod raznimi »umetniškimi« in »filozofskimi« ogrinjali. Marsikateri pripadnik sodobne slovenske družbe zaradi svoje potrošniške mentalitete (pri nas jo spremljata prevladujoči vpliv trgovanja na gospodarskem polju, hkrati pa tudi prazna zabava, kot je to skomercializirani šport, bedasto popevkarstvo itd.) tudi od umetnosti zahteva zgolj zabavo, ki naj bo seveda primitivno senzualna. (. . .) Če bodo gledališki ustvarjalci verjeli v duhovno poslanstvo svojega dela, če bodo črpali pobude za svoje ustvarjalne napore iz kritično idejne programske usmerjenosti sodobnega gledališča, če ne bodo dopustili, da bi lažni egalitarizem ukinil resnično veljavnost talenta in umetniške moči, potem bo gledališče sposobno upreti se uničevalnim vplivom tehnokratske in birokratske miselnosti. (. . .) Zlahčna resnicoljubnost, moralna nepodkupljivost in pa težaško iskanje novega izraza in nove resnice, privrženost lepoti življenjskega duha in vzvišenih občutij — vse to je in mora biti program kritičnega gledališča. (. . .)«

Vsi ti stavki dovolj razločno govorijo o tem, da je gledališču odmerjena v sodobnem svetu in bivanju izjemna vloga, saj je od njega med drugim kar naravnost odvisna naša usoda »v tehnokratski in etatistični civilizaciji sodobnega sveta«. Seveda pa je iz zgornjih stavkov očitno tudi to, da je izjemna vloga gledališča — če jo gledamo s stališča sodobnega sveta — pojmovana izjemno enostransko. Čeprav je po avtorjevih besedah v celoti naravnana v spopad in boj »za resnico« (in to je najbrž resnica pričujočega sveta), so istemu avtorju deformacije, v katere pada sodobni svet (topost in neumnost, brezbržnost in pokvarjenost, filistrska in barbarska primitivnost, »par praktičnih strojev in par donosnih položajev«, za katere človek — »brez pravice do sramu«, prodaja »svojo spoznajno, moralno neodvisnost in svobodo«; potrošniška mentaliteta, skomercializirani šport, bedasto popevkarstvo, lažni egalitarizem, tehnokratska in birokratska miselnost itn.), kljub temu nekaj povsem naključnega, in se dogajajo tako rekoč zunaj njegovega temeljnega, objektivnega in »pravega« toka. Zato sicer čakajo gledališče in njegove ustvarjalce trdi časi in malo kruha, vendar pa jim hkrati zmerom močneje ostaja tudi vera, da bosta primitivizem, barbarstvo in »deformacije« v najrazličnejših pojavnih oblikah nazadnje le izrinjena iz sveta. Svet je torej po tem naziranju očitno le dober, pravičen in v svojem objektivnem toku naklonjen človeku, vse deformacije so sicer hude in trde, vendar pa hkrati tudi izrazito prehodne in naključne.

Ker seveda ni naš namen, da bi s to teoretsko in praktično koncepcijo gledališča, kulture in sveta polemizirali in ji postavljali po robu nov ali drugačen koncept, si moremo za zdaj zastaviti samo vprašanje, po katerem kriteriju je svet razdeljen na svojo »dobro« in svojo »slabo« polovico, in se vprašati naprej: — ali je še tako vulgarno potrošništvo (kot poglavitna oblika defornacij v sodobnem svetu) in še tako a priori »visoka« kultura v resnici lahko nekaj samo po sebi »slabega« oziroma nekaj samoumevno »dobrega« in »odrešujočega«, saj očitno obe omenjeni resničnosti temeljita v skupnem svetu in rezultirata iz istega objektivnega toka. Vprašanje mora ostati odprto, nadaljnje razmišljanje ga lahko s popisom skupne podobe kulture in »deformiranega« sveta, torej z evidenco njunega soočanja in kontrapunktiranja le podrobneje osvetli in pojasni, ne da bi moglo pri tem tudi zanesljivo sklepati o njegovem rezultatu in njegovih perspektivah oziroma razrešitvah.

Zato se moramo povrniti k izhodiščnemu vprašanju — k problemu nove slovenske drame v slovenskem gledališču. — Načelo odrskega predstavljanja literature seveda tudi v tem primeru prevladuje v odločilni meri. Prva skrb je usmerjene v kar se da perfekcionirano formo predstave. Seveda to dejstvo ne more avtomatično ničesar povedati niti v prid niti v škodo izvorne gledališke sinteze, saj smo že na začetku ugotovili, da prihajajo slovenska dramska dela praviloma z nekajletno zamudo do uprizoritev. Vendar pa je od te ugotovitve pomembnejše to, da se je na tujih besedilih oformljeni artizem nujno moral pojavljati tudi v domači drami. Temeljno strukturo gledališkega mišljenja je seveda nemogoče poljubno modificirati od besedila do besedila. Vendar pa je treba takoj ugotoviti tudi to, da je velika večina izvernih slovenskih tekstov bila tudi po svoji vsebini takšna, da razen »lepega« in dekoracijsko domišljenega odrskega aranžmaja ni omogočala ničesar več, ali pa je celo sama zavestno težila v čisti in samozadostni artizem (npr. nekatere drame Igorja Torkarja, Vitomila Zupana, Jožeta Javorška itn.), pomembnejši del sočasne slovenske drame (Dominik Smole, Primož Kozak) pa je v reprezentativnih gledaliških institucijah doživljal šele drugo uprizoritev, medtem ko so krstne predstave postavljale manjše, *ad hoc* sestavljene skupine, ki so se lep čas edine načrtno posvečale slovenski dramski ustvarjalnosti (Oder 57, 1957—1964). »Narodno institucionalizirana gledališča so bila tako obenem seveda v izraziti zamudniški poziciji, saj so v svoj spored povzemala le že preskušena oziroma »legalizirana« besedila, ki jih je bilo očitno mogoče šele potem vključevati v artistsko in nacionalno reprezentativno strukturo gledališča.

Omeniti pa je treba izjemo, ki jo na prvi pogled in v tej smeri pomeni dvoje nedavnih uprizoritev Ivana Cankarja — *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* in komedije *Za narodov blagor*.\* Podroben pregled uprizoritev nam sicer kmalu pokaže, da se tudi v teh dveh primerih srečujemo v

\* Prva predstava je bila v Drami Slovenskega narodnega gledališča (sezona 1964-65), druga na odru Slovenskega ljudskega gledališča v Celju (sezona 1966-67). Obe predstavi je režiral Mile Korun in pri obeh delal tudi kot scenograf.

glavnem le s formalnimi premiki, vsebinske razsežnosti obeh uprizoritev pa ostajajo v celoti na ravni ustaljenega razumevanja Cankarjevega literarnega sveta. To velja še posebej za aktualistično satiro v komediji *Za narodov blagor*. V Korunovi predstavi so namreč vse temeljne razsežnosti dramskega besedila — predvsem delitev sveta na dobre in slabe rodoljube — položene na popolnoma tradicionalno raven. Deformira se po vsem videzu le odrski prostor, kulise nadomestijo rekviziti, igra se zmerom bolj naslanja na predmete, ki zdaj postanejo mediator odnosov med posameznimi dramskimi junaki, vendar pa vsi premiki nikoli ne posežejo v samo strukturo uprizoritve, rekviziti (predmeti), ki jim je zdaj namenjena večja vloga, so namreč postavljeni tako, da stare linearne odnose med akterji kvečjemu akcentuirajo ali humorizirajo, ne da bi jih mogli tudi v temelju spremeniti in jim dati morebitne nove, aktualne pomenne. Igra se tudi sama »deformira«, torej odmakne od ustaljenega, psihologističnega podajanja besedila, le v stranskih prizorih, v groteskni zasnovi miljeja in atmosfera, ključni prizori pa ostajajo linearni in »realistični«. Ščukov govor na koncu tretjega dejanja ni nič manj zanesen in revolucionaren, kakor je moral biti nekdanj, in njegov poziv na »moralo« in »poštenost« lahko pade ob vsem »barbarstvu« sveta le v prazno ali pa ostane kvečjemu verbalen. — Dodati pa je seveda treba to, da je resnica tega varbalizma spet lahko le esteticizem. Poziv na »moralno« revolucijo ki ga prinaša s seboj omenjeni Ščukov govor (skupaj s celotno predstavo), je namreč v okvirih opisane koncepcije gledališča (oziroma kulture sploh) v slovenski družbi sicer mogoče razumeti kot stvaren poziv na konkretno akcijo, vendar pa so možnosti za adekvaten in dejanski odmev tega poziva v resnici minimalne, saj ta poziv ne pada v formiran in koherenten »potrošniški«, se pravi resnično »deformiran« svet, ki bi iz svoje lastne zasičenosti utegnil težiti v pravo ekspanzijo — ampak se dogaja v svetu, ki je šele na poti k svoji polni formi in ki je v bistvu še zmerom razklan med idealno podobo o samem sebi pa svojo dejansko resničnostjo. To se pravi, da je njegova resnica kvečjemu beg med eno in drugo skrajnostjo bivanja — med projektom in dejanskostjo —, pri čemer je možnost za dejaven odmev Ščukovega poziva še toliko bolj minimalna ravno zato, ker ima dano bivanje še vse preveč opraviti samo s seboj in ker je potemtakem še samo v sebi nezadostno. Poziv na »moralno« preobrazbo je temu svetu prav zato mogoče razumeti predvsem kot nevarnost, v kateri se utegne njegovo bivanje celo pogubiti, ne da bi se moglo prej logično in naravno razviti do svojih meja, do svoje resnične zasičenosti. Ščukovega poziva torej ni mogoče poslušati kot možnost, skozi katero bi mogel svet resnično začutiti in morda celo doživeti potrebo po polni, srečni in navsezadnje tudi »pozitivni« preobrazbi. Omenjeni revolucionarni poziv je zategatelj mogoče razumeti le s stališča metafizične delitve sveta — na pozitivno in nazadnjaško stran —, ki pa jo je že zaradi omenjenih oblikovnih odmikov od Cankarjevih scenskih in režijskih opomb seveda mogoče aplicirati le na tisti svet, ki je v današnjem gledališkem obredu s komedijo *Za narodov blagor* neposredno navzoč in ki mu je potemtakem Ščukov poziv tudi direktno namenjen. Na vprašanje, koli-

ko je mogoče na ta svet aplicirati tudi omenjeno metafizično delitev ljudi, lahko očitno odgovorimo le negativno.

Resnico zelo podobne usode nosi s seboj tudi *Delavnica oblakov* Mihe Remca, zato bomo mogli v zvezi z njo tudi temeljiteteje poseči v zdaj le bežno naznačeno problematiko.

Igra na predmete in s predmeti, ki smo ji bili prav tako priča v uprizoritvi *Pohujšanja v dolini šentflorjanski*, zlasti pa dosledno groteskno simboliziranje dramskega dogajanja v obeh »izjemnih« uprizoritvah Ivana Cankarja, je imelo za posledico tudi malone popolno tehnično blokado besedila, vsaj če pojmujeemo besedilo kot možnost razkrite resnice sveta. Igra s predmeti nima namreč v tekstu nobene realne osnove, vsaj takšne ne, da bi z njeno pomočjo postala resnica sveta razvidnejša. To se pravi, da imamo opraviti z izrazitim (in v slovenskem gledališču tudi dovolj izjemnim) dualizem med dramo in gledališčem. Ta dvojnost temelji v naziranju, da je dramsko besedilo le sinopsis za predstavo in gledališče — v tistem pomenu besede, ki gledališče reducira v špektakel in esteticistično parado, torej sublimiranega in samozadostnega artizma, ki zdaj postaja zakon in prava *forma* sveta. Vsebinska osnova tega artizma — ki jo v slovenskem gledališču še zmerom predstavlja samo literarno besedilo — je seveda popolnoma irelevantna, zato pravzaprav tudi ne more biti naključje, da se ob tako različnih besedilih kakor sta *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* in *Za narodov blagor* srečujemo malone s popolnoma identičnimi uprizoritvenimi prijemi. Vendar pa se — kakor rečeno — ti prijemi nikoli ne spustijo v samo strukturo drame, ampak ostaja sama sebi namen v larpurlartističnem pomenu te besede. Na tej ravni bi moral postati artizem seveda popolnoma izpraznjen in njegova vloga v svetu docela neučinkovita in nepomembna.

Vendar pa smo bili ob obeh uprizoritvah Ivana Cankarja tudi v najširših krogih občinstva priča skorajda nestrpnih in za slovenske razmere tudi dovolj nenavadnih reakcij. Ali to morda pomeni, da je naše dozdajšnje opisovanje zanemarilo katero od bistvenih razsežnosti? Ali ni pravilo slehernega esteticizma uspeh, saj esteticizem sam v sebi ne more biti nevaren ali napadalen'. Vsaj na tisti način ne, da bi utegnil ogrožati ustaljeno formo sveta v njenem temelju (in rekli smo tudi, da je prav artizem ta temelj) — preprosto zato ne, ker je v konsekvenci sam le dekoracija sveta. — Seveda pa pri omenjenih reakcijah občinstva ne smemo pozabiti na izjemen položaj, ki ga v usodi slovenskega naroda zavzema ne le Cankarjeva literatura v svoji neposredni in konkretni vsebini, ampak tudi avtorjeva kompleksna eksistencialna usoda v zgoraj omenjenem linearno totalizatorskem in integrativnem pomenu kulture. Na to kompleksno usodo se navezuje tudi nekaj njenih interpretacij, ki funkcionirajo v istem enosmernem smislu kot njihov predmet in morda še več: očitno je, da v našem primeru te interpretacije presegajo Cankarjevo literaturo in usodo do tiste mere, da ta literatura in usoda v svoji neposredni vsebini sploh nista več važni, ampak za njun pomen in njuno vlogo v celoti zadoščajo interpretacije same, saj v sebi na določen voluntaristični način povzemajo vse, kar je za vlogo te literature in usode v konkret-

nem (slovenskem) svetu pomembno in odločilno, ter seveda tako na poseben način ukinjajo resnico te literature in neposredno resničnost te usode in jo reducirajo na čisti »integrativni« volutarizem. Čeprav smo se s to trditvijo seveda nevarno približali isti volutaristični ravni, poskusimo kljub temu razviti misel do konca ter pojasniti vprašanje nenavadnih in nestrpnih reakcij, ki so spremljale Korunovi režiji Ivana Cankarja.

Srečujemo se namreč s pojavom, ki ne sakralizira le literature, ampak tudi njene interpretacije, to pa se obenem pravi, da smo v popolnoma zaprtem, skoroda *konfesionalnem* svetu, ki seveda ne more dopuščati nobenega dvoma o tistih vrednotah njegove vere, ki zaprti svet omogočajo in pod katerimi se dogajajo vsi temeljni pojavi v njem. V gledališču lahko te vrednote očitno reproducira le tisti artizem, ki ga vse do zdaj popisujemo in ki smo ga odkrili tudi v omenjenih dveh Cankarjevih predstavah. Svet je mogoč edinole kot dekorativna in oblikovno brezhibna reprodukcija vrednot in le v dekoraciji so mogoči odmiki in so dopustne variacije na osnovno témo. To pa v našem primeru pomeni, da so Korunovi poskusi šli v okvirih sakraliziranih vrednot predaleč, čeprav se po vrednotah samih pravzaprav sploh niso spraševali in jih celo niso ponovno preverjali, saj so jih v vseh pojavnih oblikah upoštevali kot nekaj popolnoma samoumevnega ter jih s tega vidika celo ponovno in na »moderen« način sakralizirali. Čeprav je v osnovi šlo le za estetsko ekshibicijo, pa je vendar obenem postalo mogoče *a posteriori* zastavljati vprašanja po temeljni resnici — ne literature in njene usode same, ampak — po temeljnih razsežnostih tradicionalnih interpretacij oziroma tistega sakraliziranega pomena, ki ga Ivan Cankar zavzema v zavesti in usodi slovenskega sveta. To možnost pa je omenjeni svet že v začetku blokiral sam, saj bi iz nje — kakor rečeno — mogla hkrati slediti tudi nevarnost popolne in ne le formalne desakralizacije, to pa pomeni, da bi bilo mogoče odločilno poseči v tiste postavke tega sveta, ki zagotavljajo njegovo koherentnost vsaj na tisti ravni bivanja, ki za zdaj še ni »deformirana« torej na ravni kulture, literature in gledališča kot čistih, *konfesionalnih* vrednot.

Na tej stopnji je artizem kot temeljni princip slovenskega gledališča, za katerega moramo seveda z vso upravičenostjo sklepati, da je postal tudi resnična *forma* tega gledališča in da je v njem to gledališče našlo svojo popolno samo-zadostitev in samo-zadostnost, se realiziralo in z njim potrdilo svoj »evropeizirani« nivo — do neke mere povsem določno odprl nekatere dimenzije pričujočega sveta. Vendar pa se je že v istem trenutku, ko se je skozenj odprla tudi možnost za polemiko z nekaterimi temeljnimi postavkami sveta in bivanja, sam v sebi razkril kot nepripravljen na to polemiko. V procesu »evropeizacije«, ki je bil logičen v vsem tistem obdobju, ko je bilo nujno, da se gledališče in z njim tudi slovenski narod v celoti otrese »provincialnosti« in vsaj po artistskih zmožnostih dokaže svojo navzočnost v sodobnem evropskem prostoru, je bil artizem seveda nujni pogoj temu dogajanju, prav tako kot je v povojnem obdobju tako imenovane dirgirane kulture pomenil pomembno kompenzacijsko možnost. Lahko bi npr. navedli celo vrsto primerov

izvrstne izvedbe besedil, katerih celoten pomen se je izčrpaval v tem, da je podpiral in reprezentiral le splošno politično linijo. O tem govorijo številne kritike in poročila, med katerimi je še zmerom zanimiv drugi del sintetične študije Tarasa Kermaunerja *O nekaterih problemih sodobnega gledališča*, ki je 1961. leta izšel v »Perspektivah«. Artizem je v resnici pred-stavljal *resnico sveta*, predstavljal je temeljni pogoj in omogočal smisel gledališkega dela v njegovem izvirnem pomenu, to je, omogočal je preseganje danega sveta, omogočal je igravcu, da je *igral* svojo eksistenco, preden jo je živel.\* Izvrstna *igra* je v nekaterih primerih resnično dokazala svojo umetniško avtohtonost ter na isti način dokazovala hkrati tudi nezadostnost sveta, reduciranega na politiko in totaliziranega pod znamenjem nezadostnega ideološkega modela.

V trenutku pa, ko se je tako imenovani »dirigirani« (ideološki) svet začel liberalizirati in ko so začela prihajati na oder tudi dramska dela, ki so dotakratno naziranje o dobrem svetu in dobrih ljudeh v temelju in tudi eksplicite demantirala, in ko je tudi konkretna praksa zrušila mit a priori dobrega ali vsaj v dobro nagnjenega človeka in sveta, ki je nekakó čisto na začetku položen pred človeka, podoben rodovitni, pa še ne v celoti obdelani njivi, bolj ko so objektivni premiki v svetu najedali vero in ubijali njene čiste in visoke, v nejasnost jutrišnjega dne potopljene bogove in cilje, bolj je seveda tudi gledališki artizem razkrival svojo temeljno nezadostnost. Nesorazmerje med svetom, ki je postajal zmerom bolj anomičen ali vsaj zmerom manj razviden, in čisto, koheretno in samo-zadostno *formo*, ki jo je predstavljal artizem, se je zaostriilo v tistem mejnem spoznanju, da kriterij umetniškega ni več le v apriorni narodno pozitivni in ideološko napredni usmeritvi, čistih vrednotah in njihovi brezhibni artistični reprodukciji, ampak v realni udeležbi v realnem svetu. Gledališče je začelo postajati »angažirano«, začelo je iskati »resnico«, moralo je poskušati na določen in mogoč način presegati čisti artizem, pojavljali se je nov, zmerom bolj »kritičen« repertoar, začeli so se kodificirati sicer dolgo časa odstavljene teksti, najprej prevedeni in potem tudi domači, psihologizem odrskega izražanja je zamenjaval modernejši, groteskni način igre, začelo se je po nekaterih tujih zgledih modernizirati Shakespeara itn. Vendar pa je gledališče kljub temu še zmerom ostajalo v prvi vrsti literarna *pred-stava*. Igravci, ki so bili do zdaj realizirali temeljni pomen gledališča in predstavljali njegov smisel, so bili zdaj sicer nenadoma potisnjeni v drugi plan, njihova vloga pa se v osnovi ni spremenila, le pomen in smisel institucije, ki so ji služili, je začel prihajati od drugod. Sámí so bili še zmerom obsojeni na artizem in na reprodukcijo — zdaj — nekih novih vrednot, ki jih je začela v gledališče prinašati literatura in ki se jim je moral oder podrejati. Zato najbrž ni naključje, da se hkrati s polemiko o moderni literaturi\*\* in njeni vlogi v svetu, pojavljajo nekatere težnje po »modernizaciji« igravskega statuta, s tem

\* prim. Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, P. U. F. Paris, 1965.

\*\* prim. Vladimir Kralj, *Pogledi na dramo*, Cankarjeva založba Ljubljana 1963.



pa tudi gledališča v celoti — v njegovem izvirnem pomenu. Takó lahko v anketi, ki jo je 1961. leta razpisala revija »Perspektive« in ki je nosila naslov *Sodobno slovensko gledališče*, preberemo med drugim tudi naslednji stavek igravca Poldeta Bibiča:

»Zakaj bi naj gledavcu vtepali laž, da gleda na odru Ivana Karamazova, ko mu lahko priznamo, da gleda in posluša Branka Plešo, ki se z besedami Dostojevskega izpoveduje in prek misli Dostojevskega govori svoje misli.«

S to izjavo, ki je tu ne moremo podrobneje pregledati, se je razkrila stiska — od smisla in pomena gledališkega nenadoma odrinjenih igravcev, hkrati pa tudi stiska gledališča v celoti, stiska, ki je očitno ni mogla razrešiti niti modernizirana in zelo tipična uprizoritev Shakespearovega *Kralja Leara\** in *Viharja,\*\** niti najnovejše predstave dramatike Ivana Cankarja. Gledališče je v osnovi kljub tem poskusom ostajalo reprodukcija in pred-stava dramske literature. Literatura je na ta način zdaj dobivala nov — mitičen — pomen, avtohtonemu gledališč pa je ostal artizem, saj *sámo po sebi* ni bilo več odločilno pri formiranju predstave, tako da se je v pravem pomenu te besede spremenilo v čisto dekoracijo in odrski aranžma literature. Ostala mu je stara in očitno nepogrešljiva nacionalno in ideološko reprezentančna funkcija, čeprav je seveda poskušalo to funkcijo presegati, vendar mu je ob »mitizirani« literaturi ostajalo le eno samo apriorno dejstvo, da je namreč družabno središče, okrog katerega se med predstavo zbira večje število ljudi, in le tako — formalno — sega prek subjektivne komunikacije, kakor je značilna za tiskano književno delo. Omenjena formalna integrativna funkcija je po svojem bistvu ostala stvar literature oziroma drame in gledališke institucije kot take, pri čemer pa se prizadevanja nekaterih igravcev, med njimi tudi navedena izjava Poldeta Bibiča, razkrivajo za bolj ali manj iluzorna, z njimi pa seveda tudi prizadevanja gledališča v izvirnem in sintetičnem pomenu te besede. Neposredna vsebina literature postaja namreč ponovno nekaj irelevantnega, odločilno vlogo ohranja njena artistična predstava in le-ta tudi edina ter v vsej svoji konkretni, dejanski brez-obveznosti prevzema tudi integracijski namen in s tem malone celoten *smisel* gledališča. Ta namen in smisel potemtakem seveda določa le čista forma in je zato kljub omenjenim, tako imenovanim igravsko »eksperimentalnim« poskusom usmerjen proti blokadi literature kot način razkrite resnice sveta, s čimer postaja tudi gledališče *sámo* ponovno nekaj nezanesljivega in vprašljivega, in to ne le z vidikov tistih vrednot, ki naj v njihovi luči biva pričujoči slovenski svet, tore ne le z vidikov *kulture*, ki je po svoji formi poglavitni konstituans dane nacionalitete in družbe (saj je njena vsebina sama po sebi nekaj irelevantnega) — ampak tudi z vidikov tako imenovanega modernega gledališča kot avtohtonega posredovalca po literaturi razkrite in v gledališču ponovno ratificirane resnice sveta.

\* Drama Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani, sezona 1963-1964, režija Mile Korun, scena Sveta Jovanović.

\*\* Slovensko ljudske gledališče v Celju, sezona 1964-1965, režija Branko Gombač, scena Sveta Jovanović.

Iz tega sledi, da se je mogoče spraševati edinole po *formi* slovenskega gledališča, saj je v njej zaobsežen tudi njegov celoten pomen. To se pravi, da se skupaj s spoznanjem o problematičnem artizmu razkrije tudi vprašljivost gledališča v celoti, s tem pa hkrati seveda *resnica njegovega pomena*.

Te bežne in dovolj shematične oznake so bile potrebne zato, da bi spoznali, da je v slovenskem gledališču dosegel artizem tisto najvišjo mogočo mero, v kateri je začel sam sebe razkrajati in se zavedati, da je kljub svoji čistosti in samo-zadostnosti pravzaprav le vseskozi rezultiral iz stvarnega sveta, ne pa morda iz božjih rok ali pesniškega navdihnjenja. To se pravi, da je sprva poskušal svojo pripadnost temu stvarnemu svetu izpričati z novim, modernim izborom repertoarja, v izvedbenih razsežnostih pa je moral vztrajati na čistem pred-stavljanju tega literarnega izvora. Seveda je bilo to do neke meje nujno, saj se v svoji *strukturi* repertoar ni spremenil. V sebi je še zmerom poskušal zaobsegati določen odstotek »klasike«, tako imenovane moderne ali sodobne drame, do nedavnega celo nekaj *bulvarja* in nazadnje tudi obvezen odstotek slovenske drame, torej povzetek vsega tistega, s čimer se je mogoče srečavati v sodobni evropski in ameriški dramski produkciji — ter s tem hkrati dokazovati slovensko gledališko in nacionalno navzočnost v tej produkciji. S tem pa je seveda na določen način že predstavljen temelj slovenskega gledališkega konstitutivnega prizadevanja.

Z vsebinskih vidikov je seveda nemogoče spraviti celoten repertoar na enoten vsebinski imenovalac — skupna torej ostane formalna težnja po čimvečji izvedbeni in aranžmajske perfekciji.

S predstavo Shakespearovega *Kralja Leara* se je resda vsaj načelno razbil mit »klasike« in nedotakljivosti literature, tudi *bulvar* je polagoma zginil z repertoarja. S tem pa se je tudi gledališče moralo znajti na razpotju, saj je literaturo sodobne Evrope in Amerike po njeni književno informativni in kvantitativni plati izčrpalo, novega vsebinskega uprizarjanja še ni odkrilo, še zmerom je na eni strani stal dani svet, na drugi gledališče, na prvi strani banaliteta, na drugi idealiteta. Ostala je le možnost po vsej sili novega, avtohtonega in izvirnega uprizoritvenega stila, s katerimi je najbolj intenzivno poskušal Mile Korun. Vendar so se pri tako zastavljenem razpotju mogli posrečiti le oblikovni, artistični in s tem zunaj-vsebinski premiki, torej premiki znotraj tradicionalnega artizma samega. Na drugi strani pa je ostala možnost kar se dá poenotenega in vistosmerjenega repertoarja, ki naj učinkuje tako po preprostem in seveda brezhibnem odrskem aranžmaju kot z dosledno realizacijo *kritike*, ki jo je gledališče afirmiralo že s samim izborom besedila. Polagoma se je torej začela rojevati nova sinteza, artistična reprodukcija literature je odkrila nov element — kritiko. Kritika naj zdaj zapolni vsebinsko irrelevantnost uprizoritve, obenem pa omogoča in podpira tudi ustvarjajvsko avtonomiteto neposrednih gledaliških delavcev, igravcev, režiserjev in scenografov, prevzema pa tudi tradicionalno in temeljno potrebo slovenskega gledališča kot *narodno kulturne ustanove*.

Gledališče se torej dogaja dovolj skladno s svojo tradicijo, vendar pa s svojo novo sintezo prihaja v zmerom nova in nova protislovja s svetom. Ta »svet« pa je seveda tudi zmerom manj poseben in po neposrednih socialnih strukturah zmerom bolj identičen s širšim in splošnejšim evropskim prostorom, že s tem pa očitno postaja tudi njegova tradicionalna vizija utemeljevalske ali konstitutivne kulture zmerom manj organska. In že zato lahko tako imenovano modernizacijo slovenskega gledališča razumemo le v območju repertoarnega izbora. Ker je namreč vse, kar naj bo za gledališče bistveno in pomembno, tako v modernem kot v tradicionalnem pomenu te besede, tako rekoč že vnaprej položeno v izbrano besedilo, je pri uprizoritvi potrebno paziti le na to, da so kritične plasti besedila čimbolj določno aranžirane na občinstvo, da je besedilo skratka pred-stavljeno natančno tako, kakor je napisano, ne da bi bilo pri tem potrebno še posebej, tako ali drugače preverjati njegovo temeljno resnico, ki pa je seveda zmerom *specifična* resnica, posebej zato, ker imamo večidel opraviti s pristnimi gledališkimi besedili, ki so pač zmerom namenjene določenemu, konkretnemu občinstvu, pri tem pa moramo jemati v poštev tudi precejšnjo razslojenost občinstva, razslojenost, na kateri temelji moderna reprodukcija in potrošnja gledališča oziroma kulture sploh. To razslojenost pri nas *a priori* ukinja že večkrat omenjeni izjemni in reprezentativni status kulture in gledališča.

Seveda na tem mestu ne moremo posebej in podrobneje navajati vseh pomenov in posledic, ki iz omenjene razslojenosti izvirajo, saj nas v prvi vrsti zanima položaj nove slovenske drame v slovenskem gledališču. Zato moramo zapisati samo to: samozadostnemu artizmu kot formi gledališča, kulture in s tem tudi danega sveta sploh se v temelju nove ustvarjavske možnosti niso mogle odkriti: *vsebina* gledališkega izraza je tako rekoč ostala stvar besedila, gledališču pa je seveda ostal aranžma, se pravi pred-stava besedila, ki se je zdaj spremenilo v *kritiko* sveta, oziroma »barbarskih« in »deformiranih« razsežnosti v njem.

V te splošne premike se seveda vključuje tudi nova slovenska drama. njeno vlogo je v tem gledališču torej mogoče označiti predvsem kot podrobno osmišljanje in specifiziranje centralne kritično aranžerske linije gledališča. S to dramo naj se kritika »barbarstva« v svetu utemelji do tiste najvišje mogoče mere, kjer se problematika sodobnega evropskega in ameriškega sveta usodno stika z današnjo usodo slovenskega naroda ter zlasti z vlogo *kulture* in njenih vrednot v tej usodi. Z novo slovensko dramo naj se torej še posebej poudarjajo in restituirajo težnje, da bi postala kritika *resnica biti* sveta, torej temeljna resnica bivanja, skoznjo pa bi se naj odpira tudi povsem praktična realizacijska možnost tega sveta in bivanja — v smeri proti narodu, lepoti, morali in humanizmu nasploh ter njihovih klasičnih postulatov iz 19. stoletja.

Gledališče se tedaj iz ceremonialnega artističnega slavja spreminja v *kritično angažirano* analizo sveta, kar seveda pomeni, da je v osnovi usmerjeno v negacijo sveta.

Seveda pa ni s tem prav nič natančnejšega rečeno o izhodiščih, zahtevah, cilju in pomenu te kritike in te negacije sveta. Njeno vsebino,

ki razkriva resnico pričujočega slovenskega sveta, nam zelo ustrezno in podrobno pojasnjujejo uprizoritve novih slovenskih dram v letošnji gledališki sezoni.\* Na tej ravni je namreč mogoče v nadaljnjih smereh povsem konkretno osvetljevati naše začetno vprašanje o novi slovenski drami in slovenskem gledališču, ne da bi seveda mogli pretendirati na tisto magično formulo, s katero bi znali, mogli ali morali »preseči« temeljno nezadostnost in protislovnost sodobnega slovenskega gledališča, kulture in pričujočega zgodovinskega prostora sploh, nezadostnost, ki jo iz prej opisanih vzrokov nemara najbolj neposredno razkriva problematika nove slovenske drame. Seveda pa iz vsega, kar smo povedali do zdaj, dovolj razločno sledi, da za nadaljnje osvetljevanje in eksplikacijo našega izhodiščnega vprašanja povsem zadostuje pogled v bistvo\*\* nove slovenske dramske literature, saj je to bistvo docela indentično s temeljnimi možnostmi gledališča, ki je lahko pač le esteticistična pred-stava tega bistva. Zato mora tudi vprašanje, kaj iz opisane situacije sledi za samo gledališče, ostati odprto vsaj do konca našega nadaljnega opisovanja.

## 2.

Osrednje dogajanje drame *Delavnica oblakov* je zasnovano na soočenju dveh svetov. Predstavniki prvega sveta so ljudje na sodišču: toživec, sodnik in dva porotnika. Nosivci tega sveta so do tiste mere naključni in nerazčlenjeni, da sploh nimajo imen, in najbrž tudi le iz praktičnih ali tehničnih razlogov nastopajo štirje ljudje, saj bi sicer popolnoma zadostoval eden sam. Četverice namreč med seboj ne loči nič takšnega, kar bi moglo postati kakorkoli pomembno ali celo usodno za dogajanje drame.

Predstavniki drugega sveta pa so ljudje, ki so se znašli pred sodiščem: Drejc Rutar, kmet z Rebri, obtoženec, njegova žena Marija, Dominika, vdova njegovega brata Jerneja, vdove padlih upornikov, Sivi, uporniški aktivist, pozneje mož v vodstvu, župnik itn. kot priče. To so seveda ljudje z imeni, med seboj pa se tudi toliko razlikujejo, da se med njimi celo začenjajo konflikti, torej neko »dodatno« dramsko dejanje. To dejanje po eni strani pesniško bogati svoj svet, po drugi strani pa ga skoz in skoz napolnjuje z neko živo usodnostjo. V tem drugem svetu se po vsem videzu začenjajo razlogi, iz katerih je bila drama napisana.

\* Miha Remec, *Delavnica oblakov*, Drama SNG v Ljubljani, režija Mile Korun, scena Uroš Vagaja; Peter Božič, *Dva brata*, Mala Drama SNG v Ljubljani, režija Zvone Šedlbauer, scena Jože Spacal; Filibert Benedetič, *Ne vedno kokor lastovke*, Slovensko gledališče v Trstu, režija in scena Jože Babič; Branko Miklavc, *Zvezdnik danes in nikdar več*, Mala Drama SNG v Ljubljani, režija (z igravsko interpretacijo) Branko Miklavc; Janez Zmavc, *Podstrešje*, SLG v Celju, režija Mile Korun, scena Avgust Lavrenčič; Dominik Smole, *Cvetje zla*, SLG v Celju, režija Franci Križaj, scena Avgust Lavrenčič.

\*\* Od šestih izvirnih uprizoritev v letošnji sezoni se pričujoči sestavek dotika treh, ki po našem mnenju na tipično odpirajo sodobno slovensko gledališko problematiko: *Delavnica oblakov*, *Cvetje zla* in *Dva brata*. Tudi vrstni red nam je narekovala problematika sama.

Iz soočanja med omenjenima svetovoma pa je hkrati potrebno izvajati še nekatere sklepe, ki naj v skrajnih posledicah — in če govorimo nekoliko posplošeno — pomenijo poseben spoznajni vir za občinstvo, obenem pa tudi začetek določenih možnosti, skozi katere naj bi gledavci — se pravi dani pričujoči svet, ki ga živimo, — premagoval morebitne vdore razosebljenosti, praznine in brezimnosti v svoje bivanje, vse tisto, kar je značilno za četverico ljudi, ki pomenijo sodišče. Razlogi, iz katerih je bila napisana drama *Delavnica oblakov*, se torej očitno nadaljujejo v sklepih, ki morajo slediti iz omenjenega soočanja, in v teh sklepih je očitno tudi *smisel* te drame.

Ta smisel najbolj jasno odkrivajo vprašanja, ki se določno zastavljajo iz tistih razsežnosti dramskega dogajanja, ki se v obliki retrospekcij na revolucijski in porevolucijski čas razvijajo pred sodiščem. To so predvsem vprašanja pozabljenih ali preklicanih vrednot revolucionarnega časa ter v skladu z njimi tudi vprašanja vere oziroma možnosti za ponovno restitucijo le-tih. Ta vprašanja moramo začutiti tudi iz prepletanja dveh v drami razkritih časov, katerih razkrivanje poteka skladno s soočanjem svetov: svet obtoženca in prič utemeljujejo stoletja preteklosti, svetu sodnikov pa niti ta niti katera druga zgodovina očitno ne more pomeniti nič več, saj je v celoti razpršen po čisti sedanjosti. Zato se nam že po svoji zunanji fakturi prikazuje kot prazen in jalov, naključen, najbrž tudi prehodni in gledalcem izrazito nezanimiv — kljub temu, da sam nastopa v imenu pravice, smisla in logike, torej kot predstavnik temeljev in normativov dane skupnosti, se pravi kot dana družbena legaliteta sama. — Tako nas mora v prvi vrsti zanimati usoda tistega sveta, ki se je znašel v precepu teh družbenih normativov in ki potemtakem mora biti v sporu s pravico, smislom in logiko, po kateri poteka življenje dane skupnosti, v sporu pa je pravzaprav tudi z zgodovino, ki je omenjene normative konstituirala. Kljub temu pa resnica tega sveta, torej zlasti bivanje obtoženega Drejca Rutarja, za nas nikakor ne more biti slaba, v njej pravzaprav ne opazimo niti trohe nepravilnosti, nesmisla, alogičnosti in tudi resničnega spora z zgodovino ne. Preteklost je za to bivanje še zmerom živa in zavezujoča, to se pravi, da ni niti pozabilo niti preklicalo nobenih njenih vrednot, nasprotno — očitno se je Drejc Rutar prav zato, ker tega ni storil, znašel pred sodiščem, v precepu danih družbenih norm in s tem zašel tudi v spor z ljudmi, ki predstavljajo pričujočo družbeno legaliteto in posredno prek nje tudi zgodovino samo.

Seveda pa se nam zdaj kodificirana in v preteklosti konstituirana ter določena pravica, smisel, logika itn. nenadoma sama zazdi dvomljiva ali vprašljiva, pa čeprav jo verificira realna, institucionalizirana in z zgodovino potrjena moč. Ta moč se nam torej dozdeva zmerom manj samoumljiva, zares pravična in smiselna. In četudi se sama pravzaprav razkriva kot docela logičen rezultat zgodovine in čeprav to tudi v resnici je, se nam začne dozdevati, da je v navzkrižju z njenimi temelji in cilji.

Dvom in vprašljivost pa je seveda mogoče izgovarjati in uresničevati le na način nove pomoči. Ker je v drami *Delavnica oblakov* ta dvom lahko živ in s tem tudi zavezujoč le na način upanja in vere ter s tem se-

veda že od vsega začetka na način ne-moči, ker torej očitno ne more nastopati kot vodilo ali program nekega realnega in agresivnega družbenega sloja, razreda ali grupacije, ampak je bržkone samo čisti in malone konfesionalno zavejujoči rezultat (pesniških) želja, hrepenenja in nostalgije, je jasno, da se nam lahko drama *Delavnica oblakov* pokaže le kot kritika sveta, za katero je pomemben predvsem *moralni smisel*, ne pa tudi potreba po stvarni preobrazbi ali volja, da bi na realen in stvaren, torej *zgodovinsko* učinkovit način posegla v svet dvomljive pravice, smisla in logike, ta svet ponovno uredila ter v njegove temeljne normative svet vrnila dokončnosti, zanesljivosti in trdnosti.

V svetu institucionalizirane pravice, smisla in logike, s tem pa tudi vprašljive zgodovinske moči je posebljen moderni tehnokratsko-birokratski sloj sodobne skupnosti, ki ga imamo navado imenovati »srednji sloj« in ki je v drami kot negativiteta sublimiran do tiste najvišje mogoče meje, da se lahko razkrije pred nami le še kot praznina ter se svojega objektivnega in neukinljivega zgodovinskega statusa sploh ne more več zavedati, in pravzaprav le še po logiki nekakšne nenavadne inercije vstraja na položaju družbene moči, čeprav mu le-ta sama v sebi sploh ne pomeni več pravice, smisla in logike, torej vrednot, ki bi jih kdaj bilo treba npr. za ceno *vsega* (in v imenu zgodovine) tudi braniti, ampak mu pomeni le še sredstvo zasebnega pridobivanja, lálhko možnost zasebne potrošnje, ki seveda v skrajnih posledicah tudi zgodovino samo, njene vrednote pa tudi sebe spreminja v potrošni predmet. Ta svet je namreč v celoti zaprt v svoje varne, ozke, zasebne okvire, ki pa so seveda popolnoma legitimni. Ker je vanje malone neprodušno zaprt in ker ga stvari zunaj njih zanimajo le s tehničnega in formalističnega stališča (kot »služba«), je jasno, da je njegova »krivda« pred zgodovino neoprijemljiva in tudi v resnici močno nejasna. Navidez je s tem svetom vse v redu, hkrati pa tudi vse narobe. Avtor *Delavnice oblakov* se je tej nenavadni dvomiselnosti izognil tako, da je *resnico* tega sveta projeciral ven iz njega samega, iz njegovega načina bivanja in iz njegovih zasebnih prirojitev zgodovine, v *vrednote*, ki jih je ta svet izgubil, pozabil in preklical, ter jo s stališča teh vrednot postuliral kot *ne-resnico*.

Vrednote, ki jih ta svet še pozna in ki si za njimi tudi stvarno prizadeva, pomenijo v drami torej neko temeljno omejitev, če ne kar popolno deformacijo »Človeškega«, oziroma avtentično skupnostnega v izvornem pomenu te besede (npr. tistega, kar je ta svet nekdanj vodilo v revolucijo), kar med drugim prikazujejo tudi naslednji dialogi iz tretjega dejanja *Delavnice oblakov*:

»PRVI POROTNIK: Ne zadostuje. Štiri otroke imam. Živeti moram kar se da varčno in preudarno. V službi nikoli ne drezam tja, kamor ni zaželeno, in tako imam zagotovljen mir in stalnost in z nadurami kar dobre dohodke. Samo še vedno ne zadostuje. Za štiri mlade in zdrave jedce ne zadostuje.

DRUGI POROTNIK: Verjamem ti. Zato sva midva z ženo sklenila počakati z otroki, dokler ne bova popolnoma opremljena. Najino stanovanje je že opremljeno: imava hladilnik, višinsko sonce, televizor, radio

in gramofon, potem superavtomatični pralni stroj, sesavec za prah in še vrsto gospodinjskih naprav in naprav. V najinem stanovanju je tako rekoč vse avtomatizirano.

PRVI POROTNIK: To je pa res ugodno in udobno.

DRUGI POROTNIK: Nadvse ugodno in udobno. Nič ne manjka.

PRVI POROTNIK: In zdaj bosta naročila . . .

DRUGI POROTNIK: Avtomobil.

PRVI POROTNIK: Mislil sem — otroka.

DRUGI POROTNIK: Otrok bo še počakal. Vse lepo po vrsti. Zdaj bo va naročila avtomobil, ampak ne kakršnokoli znamko; volkswagen, to je že primeren voz. Nato pride na vrsto še garaža.

PRVI POROTNIK: Tudi to so veliki izdatki.

DRUGI POROTNIK: Seveda so veliki izdatki. Čeprav je žena v službi, morava tudi midva živeti varčno in kar se da preudarno. Ampak brez opremljenosti si ni mogoče ustvariti udobnega življenja. Opremiš pa se lahko samo tedaj, če nimaš na grbi otrok.

PRVI POROTNIK: Pa če vama kdaj spodleti?

DRUGI POROTNIK: Ne more spodleteti. Tudi če bi imela smolo, imam dobre zveze: je dokaj drago, vendar zanesljivo in brez bolečin.

PRVI POROTNIK: Z ženo sva pravkar v skrbeh . . . morda ni, pa vendar, če se je primerilo, bi ti bil zelo hvaležen, če bi mi pomagal.

Navedli bi lahko še celo vrsto podobnih primerov iz Remčeve drame, vendar nam že zgornji odstavek dovolj razločno pojasnjujejo, kje se temeljne »deformacije« tako imenovanega srednjega sloja, ki je v *Delavnici oblakov* nosivec veljavnih družbenih norm, torej pravice, smisla in logike sveta. Tradicionalne vrednote, ki predstavljajo attribute »Človeškega«, kakor npr. ljubezen, svobodno in dosledno življenje, rojevanje otrok itn. so zamenjali uprobni in potrošni predmeti, karierizem gonja za nadurami oziroma »tehnokratska in birokratska miselnost«, kakor označuje podobne pojave v spredaj navedenem odstavku Bojan Stih. Na mesto nekdanjih vrednot je torej stopilo tisto, kar omogoča kar se dá udobno, varno in kajpada tudi uspešno življenje, vzporedno s temi pojavi pa se seveda razkrajajo vsa tista zavezujoča načela, ki so nekdanj — iz istih ljudi — formirali revolucionarno skupnost, verujočo v svobodo in v napredek, v realizacijo »Človeškega«, v čisto vrednoto. Ostaja torej čista praznina privatniške ne-načelnosti, ki se s stališča nekdanjih vrednot seveda spreminja v čisto in izdajavsko banaliteto.

Ker namen pričujočega razpravljanja ne more biti v tem, da bi z njim v podrobnostih dognali vzroke, resničnost in perspektive tako imenovanega *middle class* — in tudi *Delavnica oblakov* sama nam za to ne daje zadostnih oporišč — se bomo zadovoljili z nekaterimi ugotovitvami, ki nam jih drama razkrije in ki so potemtakem pomembne za njeno temeljno dogajanje. Resničnost srednjega sloja, po Mihi Remcu nosivca legitimnega dogajanja v pričujočem svetu, je torej resničnost deformiranega sveta oziroma pridobitniškega, potrošniškega in zasebniškega bivanja, njena zunanja podoba je uniformirana in »egalitaristična«, zato je tudi nezanimiva in banalna, saj prek horizonta čiste vsakdanjosti (seda-

njosti) ne more seči. V dramskem toku *Delavnice oblakov* nastopa torej kot negativna dimenzija sveta, ki pa jo je — kot negativno — seveda mogoče razumeti šele potem, ko njej nasproti postavimo drugo, popolnoma drugačno razsežnost istega sveta — tisto, ki se ne le zaveda in deklarira, ampak predvsem še zmerom tudi *biva* in torej realno, iz dneva v dan, iz *preteklosti* v *prihodnost* uresničuje tiste vrednote, ki so tako rekoč temeljni pogoj »Človeškemu«. Ker je polarizacija med obema razsežnostima sveta popolna, se seveda zdi, da se omenjeni dimenziji srečujeta v *Delavnici oblakov* le po logiki naključja (ki jo narekuje pisatelj), čeprav sta popolnoma določno drug drugemu pogoj. Predstavniki dane družbene legitimitete se namreč udeležujejo omenjenega soočanja izključno samo tehnično in formalno — po službeni dolžnosti —, njihova temeljna, se pravi privatniška, resnica ostaja zunaj dogajanja drame in je torej vsebinsko podrejena »avtentični« razsežnosti sveta, inspiratorju Remčeve kritike. To pomeni, da razkriva *Delavnica oblakov* resničnost tako imenovanega srednjega sloja samo zato, da bi bila tista posebna »krivica«, ki jo mora preživljati tako imenovana »avtentična« razsežnost sveta, še posebej razvidna, skoznjo pa obenem seveda še bolj intenzivno poudarjena prav tista njena temeljna lastnost, ki jo tu imenujemo »avtentičnost« in iz katere pravzaprav izvirajo vsa temeljna nesorazmerja določene sveta, razklanega na »avtentične« in »degradirane« vrednote.

Način tako imenovanega »avtentičnega« bivanja (vrednot) simbolizira v *Delavnici oblakov* svet gorskih kmetij na Rebri. To bivanje je konkretno, stvarno, razvidno in trdno zakoreninjeno v preteklosti. V preteklosti temeljijo vse njegove vrednote in tudi vse stiske, ki jih morajo njihovi akterji preživeti v dramskem dogajanju, izvirajo iz teh vrednot. Pradedje teh kmetov so namreč »vse življenje garali, da so skrčili gozd in naredili ... senožeti. Vsak grm, vsako drevo posebej so iztrebili, pulili so se za vsako pleva, za vsak šop trave. To je bil takrat nikogaršnji svet in kdor ga je obdelal, je bil njegov lastnik.« Povezanost s preteklostjo poteka prek *zemlje*, ki pomeni tako rekoč metafizičen temelj bivanja, saj se po *zemlji* ravna življenje v celoti, njej so prilagojene tudi vse molitve kmetov, molitve, s katerimi se uresničuje blažena povezanost človeka in sveta v Bogu, ki je spet na poseben način inkarniran v *zemlji*.

Drama Mihe Remca *Delavnica oblakov* se dogaja v bolj ali manj natančno določenem časovnem obdobju. Njen začetek sega v NOB, ko je objektivni tok zgodovine nenadoma zamajal blaženo enotnost človeka in sveta; svet tradicionalnega, pred zgodovino zaprtega bivanja se je nenadoma razkril kot nezadosten. Treba je bilo zamenjati veró, utemeljevalko enotnosti, *zemlja* je nenadoma dobila nov, čisto drug pomen — nenadoma ni šlo več za stoletja stare kmetije in za senožeti, nekdanj z muko iztrgane gozdu, in za stare, srečne bogove. Celoten (avtentični) svet je postal neustrezen in ga je bilo treba tako rekoč postaviti na čisto druge temelje in če je potrebno, tudi žrtvovati, izničiti v imenu »višje stvari«, zgodovine. Drejc Rutar, osrednji junak *Delavnice oblakov*, sprejme to »višjo stvar« nase in postane eden vodilnih revolucionarjev, akterjev zgodovine, na Rebri.



Povezanost človeka in sveta se je torej zamajala, postala je problematična, saj so *zemljo* nepretano ogrožali »črni« in »beli« vojaki (zgodovina se je seveda dogajala *proti* starim bogovom), vendar pa so se ti bogovi kljub temu vendarle neprestano ohranjali v *veri*, čeprav so zdaj dobivali druga imena. Vera je ostala pogoj, saj je v sebi še zmerom zaobsegala vse vrednote — tiste iz srečne preteklosti in te iz zgodovine — in te vrednote so »avtentičnemu« svetu potrebne za obstoj; čeprav so za zdaj še skrite v neki daljni, ampak svetli prihodnosti, je v njihovem imenu potrebno žrtvovati vse — tudi stare bogove, saj pred zgodovino samo ne veljajo malone nič, če seveda niso spremenjeni v eno njenih sredstev.

Boj za ponovno skladje med človekom in svetom pa seveda ne more biti čista bitka. Človek mora ravnati proti svojemu prepričanju, če to zahtevajo principi boja. Nova vera je težja od stare, saj je stara vera vse svoje vrednote in cilje tako rekoč dejansko in stvarno postavljala v dani, navzoči svet ter s tem omogočala živega in skozinskoz človeškega boga, novim pa so se neprestano postavljale na pot brezštevilne ovire, ob katerih so se tudi vrednote, ki so jih ti bogovi pomenili in ki so po logiki zgodovine *morale biti* neprimerno več od starih, neprestano spreminjale v problematične ali vprašljive vrednote, ki jih *bo morala* potrditi šele prihodnost, v kateri bojo uresničene. Metafizični korelat, ki je bil do zdaj neposredno navzoč v svetu (*zemlji*) in ki ga je mogel človek tako rekoč neprenehoma in stvarno doživljati, se je torej premaknil nekam ven, nad svet in nad neposredni čas — v daljnjo prihodnost, ki jo razsvetljuje *vera*. Ta vera je torej zrasla iz obupa in iz nevarnosti, ki so jo na Reber prinašali tako »črni« in »beli« kot tudi »rdeči« vojaki.

Ne da bi bil prepričan o njegovi resnični krivdi, mora Drejc Rutar po ukazu komandanta Sivega npr. likvidirati mutca, čeprav vsi dvomijo, da je v resnici izdajal. Vera se v Rutarju seveda zamaje (prihodnost je daleč), vendar pa se takoj še z intenzivnejšo močjo veže na prihodnost, v kateri bojo morale postati vrednote nove vere oziroma vrednota boja, ki je zgodovina, tako trdne, da bojo opravičile njegov greh pred starimi bogovi pred preteklostjo ter vero njegovih dedov. Z enako intenzivno močjo ga greh pahne v naročje vodstva upora, h komandantu Sive-mu, saj je od njega tako rekoč neposredno odvisna vsa resničnost novih bogov in vse možnosti za njihovo realizacijo. Seveda postane s tem nova vera na nov način vprašljiva, saj je njena izpolnitev odvisna od šibkega človeškega bitja — s tem pa popolnoma odtrgana od kakršnekoli večne in trdne stvari, kakršno so nekdam pomenile npr. stare senožeti, se pravi *zemlja*.

Vso to sakralno izročeno prihodnosti in to neusmiljeno, v bližini smrti prebivajočo, čisto vero zastruje dejstvo, da se dogaja kot retrospekcija v tistem času, ko bi morale biti vrednote nove vere že davno realizirane. Zato je ta *vera* neprestano na tistem usodnem robu, kjer manjka le korak, pa bi se zrušila sama vase in postala čisti, v nebo vpijoči nič — in s tem pokopala tudi svoje vernike ter se sama razkrila kot slepilo in goljufija.

Upor se je bil namreč zmagovito končal, vrednote pa, ki so nosile vero v prihodnost, so ostale razklane v času. Zmaga ni bila dosegla gorskih kmetij na Rebri. Zgodovina se je bila umaknila tako znenada, kakor je bila prišla. Ustanovili so sicer kmetijsko zadrugo, ki jo je vodil nekdanji revolucionarni akter zgodovine Drejc Rutar, vendar bi jo bil kmalu zapravil, saj je preveč lahkomišelnost ravnal z združnim denarjem in bil vse preveč prizanesljiv do kmetov. Sestanki in seje so mu vzeli toliko časa, da je začelo razpadati tudi njegovo posestvo. Ko so ga slednjič odstavili s položaja, se je vrgel na delo doma in v nekaj letih spravil gospodarstvo v red ter začel živeti nekdanje, z *zemljo* poenoteno življenje naprej. Zgodovina se je spremenila v nezavezujočo pustolovščino. Nič se ni spremenilo v prihodnosti, le nekdanji komandant Sivi je dobil visok položaj v oblastnem »vodstvu«. Dominika, vdova Drejčevega brata Jerneja, ki so ga »beli« vojaki pribili na vrata, še zmerom ni dobila »majhne zvezde za svojega moža«. Zdi se, da je zgodovina pozabila na svoje akterje z Rebri.

Potem pa se je znenada zazdelo, da jih je celo izdala. Nova oblast je namreč hotela pogozditi senožeti, ki so jih pradedje hribovskih kmetov pred davnimi stoletji izkrčili, in s tem grozila ponovno ter dokončno izničiti njihov »avtentični« svet. Drejcu Rutarju ponuja pokojnino in stanovanje v mestu, torej odkupnino za vrednote njegove prenovljene vere. Te so nenadoma vnovič postale brezsmiselne v svojem temelju, saj jih zdaj v resnici ni več mogoče zamenjati z novimi vrednotami. Rutar na odkupnino ne pristane, ostati hoče pri svojem, pri preteklosti, ki je preteklost njegovega rodu, in pri — na novo odkriti — *zemlji*. Spet se *upre*, poseka smreke na senožetih in poskuša s tem restituirati oba načina svoje vere: metafizičnega in historičnega. Zato pride seveda pred sodišče, obtožen upora zoper oblast.

Preden označimo globlji pomen zgornjih povzetkov temeljnega toka *Delavnice oblakov*, se moramo ustaviti ob centralnem prizoru pred sodiščem, ob srečanju revolucionarja Drejca Rutarja in župnika. Ta prizor nas namreč sooča s središčno nevarnostjo, ki preti človeškemu življenju in ki ji je pravzaprav v celoti posvečena drama Miha Remca. To je nevarnost *niča*, nevarnost, da človeško življenje sploh ne bo več mogoče, takoj ko bo izgubilo vero v *kakršnekoli* vrednote, ki tako ali drugače transcendirajo njegovo ožjo »vsakdanjo« resničnost in omogočajo avtentično zvezo s svetom, ki seveda nikoli ni samo od danes. Nevarnost *samote*, ki rezultira iz pretečega *niča* in v kateri človeško življenje samo sebe pokonča, je očitno prvo njegovo znamenje, proti kateremu se izreka avtor *Mrtvega kurenta* in ki jo določno razkrivajo naslednji odlomki iz drugega dejanja:

»DREJC: Ste me prišli spreobračati, župnik?

ZUPNIK: Ne. Ne mislim te spreobračati. Vrata naše cerkve so vedno odprta vsem, ki spet najdejo vero.

DREJC: Imam svojo vero, ki sem jo v upor drago plačal, in ne mislim iskati nobene druge vere.

ZUPNIK: Vidiš, jaz pa se bojim, da tudi te svoje — kot ji praviš, »vere«, nimaš več. Drugače ne bi mislil na puntanje.

DREJC: Kakšno puntanje?

ZUPNIK: Pravijo, da boš poklestil državne smreke, če jih bodo zasadili na tvojih senožetih.

DREJC: Moja stvar je, kaj bom naredil.

ZUPNIK: Pa vseeno ti povem, da bo to zoper državo, zoper oblast, zoper tvojo »vero«, ki se je tako držiš. Ker tudi božja beseda govori zoper silo, bo to tudi zoper krščansko vero. Drejc, človek si ne sme jemati pravice sam!

DREJC: Samo to pravim: na mojih senožetih ne bodo rasle smreke!

ZUPNIK: ne bodi trmast in ne delaj sile. Vse se doseže z mirom in pametno besedo. Glej, oblast je dovolila cerkvi zvonjenje in male procesije.

DREJC: Oblast je dovolila cerkvi zvonjenje in male procesije. Prav. Meni pa bo morala dovoliti senožeti. Veliko sem naredil za to oblast, župnik, in zato hočem imeti svojo prostost.

ZUPNIK: Prostost! To je kal tvoje nevere, Drejc! Ti bi rad delal, kar bi sam hotel. Ampak človek ni nikoli prost. Ni prost pred bogom in ni prost pred posvetno oblastjo. Na zemlji ni prostosti. Šele ko se duši odpro vrata v nebeško kraljestvo, je človek prost za vse večne čase.

(. . .)

ZUPNIK: Na koga pa računaš? Tvoji so te zapustili; ti nisi več med rdečimi, Drejc, izvrgli so te kot pleve, ko si zavozil zadrugo.

(. . .)

ZUPNIK: Kakorkoli že rečem, to je tvoj greh. Ti ga nosiš. Ne morem te spovedati in ne morem ti dati obveze, ker nisi vernik. Toliko si govoril o prostosti: vidiš, ubiti mutec na tvoji vesti — to je tvoja prostost.«

Punt zoper oblast in državo je seveda hkrati tudi punt zoper vrednote, ki so veri Drejca Rutarja nekdanje omogočile prehod od krščanskega boga v eshatološka načela revolucije, in torej pomeni tako rekoč punt Rutarjevega sveta zoper samega sebe. Iz tega upora se lahko rodi edinole nič, saj bi bil za ponovno rojstvo nove, »tretje« vere potreben vsaj načelen »pristanek« sveta, kakor je pač potreben za vsako vero. Tega pristanaka zdaj seveda ne more več biti in Drejc Rutar mora ostati sam — na eno stran se postavi neizogibno župnikovo spoznanje (»Dobro, pa kaj je sploh prostost? Kaj je ta tvoja prostost? Skala se zruši nate — in je proč; strela udari, povodenj pride, vojska, bolezen — in kje je potem tvoja prostost? Kje?«), na drugo stran ponovna izročnost »vodstvu« nekdanjega upora in vere, poosebljenih v komandantu Sivem. Prva stran Rutarjeve nekdanje vezanosti — prihodnost, v kateri se bojo vse vrednote in vsi ideali uresničili, je zničen, saj sega zdaj ta prihodnost po Rutarju samem. Ostane le še »vodstvo«, ki lahko z eno samo kretnjo spet uravna tok sveta v naravno in avtentično strugo. Intenziteta vere je zdaj sicer že močno omajana, vendar še zmerom dovolj trdno navzoča: Drejc Rutar namreč še zmerom veruje, da je mogoče spremeniti objektivni tok sveta, vse tisto neusmiljeno in tuje dogajanje planov in načrtovanj, ki grozi uni-

čiti dragocene, starodavne in za bivanje temeljne senožeti. Ves ta tok bo uravnal v razumno strugo nekdanji komandant Sivi, utelešeno upanje in jamstvo za uspeh upora. Sicer bi bil upor brez smisla, saj so plani vendarle in kljub vsemu v korist svetu in najbrž se je vanje vtihotapila le drobna in nebistvena, »administrativna« napaka, ki je ne bo težko popraviti.

V resnici pa se seveda ne dá nič popraviti, objektivni red je neusmiljen, neizprosen in brez »administrativnih« napak. Kapitulariti mora tudi Sivi, ki mu razen naslednjih besed ne preostane nič drugega:

»Nisem mogel. Ti ne veš, kaj pomeni truma zagriznjenih strokovnjakov in uradnikov. Vsak je imel za sabo kakšno bolj ali manj pomembno osebnost. Bil sem brez moči. Zmagal je aparat.

Te besede kajpak pomenijo, da je vera v temeljne vrednote človeškega oziroma »avtentičnega« sveta do kraja ukinjena, njeno mesto so prevzeli »uradniki« in »aparat«, torej mrtvi, tehnični in formalni red stvari, ki ga ni mogoče uskladiti z neposrednimi potrebami in z zaupljivo odprtostjo kmečkega (avtentičnega) bivanja.

Na videz se na tem mestu ukinejo tudi vse tako imenovane »avtentične« možnosti za ponovno afirmacijo med človekom in svetom. Vrednote so dokončno pokopane nekje v objektivni skorji sveta. Ničesar več ni mogoče storiti, znotraj dramskega toka nima nobeno dejanje in nika kršen upor nobenega pomena več, saj bi lahko bil njegov učinek edinole samomorivski in bi skupaj z nasprotniki razdejal in pokončal tudi sam sebe in svoje cilje. — Mogoče se je torej edinole vključiti v globoki, temeljni nič sveta in si priznati praznino aparata in uradnikov, ki svetu vladajo in ki so potemtakem sami svet. Svet je torej slednjič ostal brez bogov in brez zavezujočih vrednot. Ostal je problematični, vprašljivi in neutemeljeni, ne-človeški svet.

S tem pa smo se že približali tisti ravni, na kateri se končuje *resnica* drame *Delavnica oblakov* in kjer se začenjajo vprašanja *smisla*, ki ga drama kljub likvidaciji bogov in vrednot v svetu vendarle konstituira in ki ga predoča gledavcem skozi to likvidacijo sólo.

Na to nas dovolj določno opozarja način, kako je bila likvidacija bogov, vrednot in vere v drami opravljena. V *Delavnici oblakov* se srečujemo z dvema popolnoma različno strukturiranima zgodovinskima resničnostima. Medtem ko se je prva — resnica oblasti — dovolj uspešno adaptirala modernemu svetu, pa je ostala druga zastrukturirana na docela tradicionalno konfesionalni način. Seveda se zato v slednji vrednote ohranjajo. Spor med obema resničnostima pa se seveda lahko sproži le po naključju in le na fiktivnem nivoju, saj oblasti po svojem temeljnem socialnem statusu očitno ne gre več za ukinjanje drugače strukturiranih svetov na način realne zgodovinske akcije, ampak samo še za formalno in tehnično brezhibno, funkcionalistično učinkovanje. Zato se nam v pričujoči drami oblast ne prikazuje več na tradicionalni, totalizirajoči način, ampak kot čista razparcializiranost, nekoherentnost in sprivatiziranost. Zato je v *Delavnici oblakov* tudi simbolizirana v sodišču, torej v oblastnem aparatu, ki ima samo še tehničen pomen. Zato v drami tudi

ne more priti do konkretnega spora dveh realitet, ki bi funkcionirali v resnici politično in zgodovinsko, ampak za vprašanja metafizike, vrednot in bogov s stališča neukinljive vere, torej z vidikov *neukinljivega smisla vsega obstoječega* — sveta. Zato razkrije avtor *Delavnice oblakov* pred nami likvidacijo vrednot in bogov skozi prikaz formalno brezhibne funkcionalnosti tehničnega aparata, ki je samo še praznina in privatniško bivanje, le še tako imenovani srednji sloj (in sploh ne več prava »oblast«), ki se torej samo še na videz prikazuje kot prisila. In nazadnje nam pisatelj *Srečnih zmajev* zaradi praznine, ki se je naselila v svetu, razkriva razpad nekega trdnega ali tako imenovanega avtentičnega sveta, ki je brez možnosti za pravo realizacijo končal revolucijo in ki se kljub tokovom in dogodkom v novem svetu ni mogel adaptirati na njegov *nič*. To besedo nam narekuje njegova drama sama, saj je v njej še zmerom *nekaj*, kar ne more biti izničeno, samo tehnično in funkcionalno — *zemlja* —, zato pravzaprav tudi razpad utemeljenega in ne-dvomljivega bivanja gorskih kmetov z Rebri ne more biti dokončen propad, ampak je le tragičen padeč nekega sveta, ki prinaša s seboj očiščenje — *kátharsis*.

Sklepanja, ki jih avtor pričakuje od nas in ki bi mogli pomeniti *smisel Delavnice oblakov*, so torej v *veri*, da je naraščajoči *nič* v svetu brez bogov vendarle mogoče zajeziti z vrednotami, ki jih je najti v preteklosti in ki zaradi svoje dokazane in še zmerom dokazljive trdnosti ne morejo biti dokončno ukinjene in onemogočene. V tak sklep nas navsezadnje usmerja tudi malone absolutna polarizacija dramskih sil v tej drami, ki sama po sebi terja naš angažma in naš izbor sveta. Na to nas opozarja tudi sklepni prizor Remčeve igre, v katerem obtoženi Drejc Rutar vdano skloni glavo in mirno pričakuje sodbe, verujoč v temeljno pravičnost sveta. In tudi zadnja molitev »vdov padlih bojevnikov —

»MARIJA: Nebeški sodnik, odpri oči sodnikom na zemlji, da bodo razsodili pravično v tej pravdi. (*Ženske žebrajo molitev.*)

SODNIK: Opozarjam priče, da jih bom odstranil, če ne bodo prenehale. Nehajte s to mašo!

DOMINIKA (*zbrano, premišljeno*): Molimo na koncu vsi skupaj še za oblake. Prosim vas, molite z nami za oblake . . . (*Ženske začno žebhati molitev nekoliko glasneje.*)«

— nas opozarja na to, da je kljub navideznemu molku in ničū sveta še mogoče in še potrebno *verovati*.

*Smisel* Remčeve *Delavnice oblakov* je torej v kritiki tistih procesov v svetu, ki vero onemogočajo, in ta *smisel* je tudi neposredno položen v dramsko formo kot takšno, ki je v sebi nezadostna in se zavestno usmerja v klic po takšni spremembi sveta, ki bi se ne dogajala samo na ravni zavesti. Zavest je po Mihi Remcu torej kljub vsem objektivnih procesom v modernem svetu, ki jo v temelju blokirajo, še zmerom eshatološka. V luči tega prepričanja je dramska forma sredstvo v službi te eshatologije.

In v tej luči je nazadnje še zmerom mogoče ločiti sovražnike od prijateljev, čeprav je to ločevanje še tako naključno in čeprav je jasno izpričan tudi dvom o zgodovini, njeni pravici, smislu in logiki.

Igra Dominika Smoleta *Cvetje zla* diferenciacije sveta ne pozna več, zato je v tej igri vse enako v vsem. Drama ne izreka nobenega dvoma o pravičnosti zgodovine, čas in zgodovina sta v njej preprosto odpravljena, vse, kar je, je že od vsega začetka tu in bo tukaj tudi ostalo: ». . . prostor s pohištvom. . . piškavi slog meščana, ki to ni«. V tem prostoru je središče sveta, meščan, »ki to ni«, je njegov temelj. Resnica sveta je resnica »zla«, način, po katerem ta meščan biva, je zlo. To seveda ni več objektivno, zgodovinsko zlo, ki bi se rojevalo iz socialnih antagonizmov ali sporov in ki bi potemtakem pomenilo samo drugo stran »dobrega«, anti-zlega — ampak je čisto, skoroda nemotivirano zlo, je stil življenja, *cvetje zla*, ki ga zatogatelj seveda tudi ni mogoče preprosto sankcionirati kot navadni kriminal, saj je v zlu navzoča resnica celotnega sveta, se pravi, resnica tistega meščanstva, »ki to ni« in ki smo go srečali že v Remčevi dramii. V *Delavnici oblakov* se je njegova (negativna) resnica razkri-la šele iz soočenja z drugim, avtentičnim in boljšim svetom. Vrednotenje sveta je bilo torej v celoti opravljeno na temelju nekaterih objektivnih dejstev in procesov ter je seveda nujno izhajalo iz nekega bitnega počela oziroma principa sveta, iz katerega je bilo diferenciacijo sploh mogoče opraviti, in z njim sestaviti tudi vsaj do neke meje zanesljiv sistem vrednot. Remčeva drama je v temelju sponirala neki zgodovinski prav, ki ga dogajanje v svetu sicer marsikdaj zakrije ali celo zanika, ki pa v nekaterih mejnih, konfliktnih situacijah — eno od njih prikazuje *Delavnica oblakov* — vendarle neustavljivo in z vso močjo pridre na dan in kot neukinljivi, temeljni moralni regulativ natančno označi resnični položaj in vrednost stvari v svetu. — Dominik Smole je v *Cvetju zla* z odpravo zgodovine in s tem tudi diferenciranega sveta likvidiral vsakršno možnost neposrednega soočanja različnih dimenzij ali plasti in s tem seveda tudi trden sistem vrednot, po katerih bi bilo mogoče zanesljivo določiti zlo kot nasprotje npr. dobrega in hkrati izvajati nad njim takšne ali drugačne sankcije. Zlo je nekaj danega, zunaj njega ni ničesar in sploh nič ne more biti. Resničnost, ki zlo poraja, je edina resničnost sveta: meščan, »ki to ni« in ki ga z ustaljeno kategorijo lahko tudi tu imenujemo *middle class* — srednji sloj; v nasprotju z npr. razvitim, visokim meščanom, »ki ga ni«.

Navedena dejstva so temelj Smoletove igre.

Zdaj si je seveda treba ogledati pglavitna žarišča zla v tej igri in se hkrati vprašati, kaj zlo sploh določa za zlo in zakaj ga avtor določno imenuje s tem imenom, skratka, po katerem merilu se v nediferenciranem svetu, kjer je vse enako vsemu, zlo sploh še lahko prikazuje kot zlo in je tako skoroda avtomatično nekaj, kar v nas že samo po sebi utegne zbu-jati nekatere moralistične občutke.

Teh žarišč je v Smoletovi igri več, od umora s ciankalijem, prometne nesreče, ropanja mrličev, spolne prevertiranosti, samomora, do uboja z revolverjem itn., zlo se torej v glavnem prikazuje v zločinski in kriminalni obliki, pri čemer je ta oblika vseskozi kar se dá monstrozna in

obenem od začetka do konca podrejena malone magičnemu in vendar tudi legalnemu vodilu, ki ga v prvem dejanju izgovori Dora, mati:

»Odločili smo se namreč nekoliko spremeniti način življenja . . . Ja, to menda ni prepovedano, ali ne? Dandanes ves vesoljni svet spreminja način življenja, tako je tudi prav, ali ne?«

Bistvena lastnost meščana, (človeka), »ki to ni«, je torej uživanje in pohlep po vedno novem in izvirnejšem, velikopoteznem uživanju, kompleks manjvrednosti in nepomembnosti ter hkrati strastna, boleсна želja po premagovanju svoje neprenehne nezadovoljnosti: sleherno nenavado dejanje in celo vsak absurden domislek to potrebo sprošča in zadovoljuje, pohlep, pollašćanje in uživanje ne poznajo nobene meje, saj so predvsem usmerjeni v premagovanje občutka nepomembnosti ali nezivirnosti in tako rekoć pomenijo direkten (zasilen, fiktiven) izziv usode. Ker pa je svet docela nediferenciran, ker je človeku v celoti na voljo in ker v njem potemtakem tudi nobene resnične, usodne nevarnosti ni več — tudi oba detektiva, ki v *Cvetju zla* predstavljata »pravico« po avtorjevi volji ne smeta biti nič boljša od drugih —, je zlo edina mogoća mejna dejavnost, ki še lahko neposredno premaguje obzorje docela vsakdanjega in popolnoma varnega življenja, hkrati pa je seveda sredstvo vsega tistega, kar meščan, »ki to ni«, hoće: uživanje, imeti vse v (ob)lasti, s fantastiĉnimi, genialnimi kretnjami spreminjati »naĉin življenja«, biti gospodar nad vsem, biti v središču sveta itn.

V Smoletovi igri je zlo torej naĉin samo-polaščanja in samo-uniĉevanja, ki je edina resniĉnost sveta. Vse, kar o tem temeljne toku dvomi ali se mu izmika, mora biti enkrat za vselej izbrisano: sin Marko, ki se sprašuje: »Ali je kje kak bel tempelj izven?«, se obesi na vrbo, pomoĉnica, edina, ki je v igra docela »ĉista«, po nesreĉi umre pod strelom drugega detektiva. Na koncu sme ostati edinole ĉisto, definirano in jasno zlo.

Zgornji, nekoliko splošni pogled v strukturo *Cvetja zla* nam sam po sebi vendarle še ne odgovarja na vprašanje, ali je zlo potemtakem resniĉno konĉno in samo-zadostno spoznanje sveta, ali pa v svoji monstruoznosti in v nekaterih drugih prvinah igre (Markov samomor, pomoĉniĉina smrt) vendarle ne skriva nekaterih avtorjevih moraliĉnih gibov, ki v skrajni konsekvenci narekujejo celo likvidacijo zla in preobrazbo oneĉedenega sveta. Zato moramo naše vprašanje ponoviti v nekoliko spremenjeni obliki: ali je torej v zlem svetu sámem merilo za zlo? Ali pa ga v igro prinaša šele poseben avtorjev pogled nanj, naĉin, kako je v igri koncipirano in kako ukinja vsakršno mogoĉnost ĉesarkoli drugega, npr. »dobrega«?

V Smoletovi igri lahko sicer najdemo celo vrsto izjav, ki s svojo doloĉnostjo neposredno postavljajo zlemu svetu nasproti »dober« svet. Navedimo v tej zvezi nemara najbolj znaĉilen odlomek iz prvega dejanja:

»II. DETEKTIV: Nismo še tam! Tukaj smo še! Pekel in nebo, tukaj smo še!

(S svojim roĉnim reflektorjem ulovi v snop luĉi prvega detektiva in ga drži tako ujetega.)

I. DETEKTIV: Še so tukaj človeška pravica in človeški red, človekova vest in človekova mera. Še ni, še ni vseh pogoltnila tema, človek je še tukaj in še se lahko odloča, še je to prav in drugo krivo, še lahko storim nekaj sam in je to storjeno in je moje in nikogar drugega, dejanja so še posamezna, še nosijo ime in znak tistega, ki jih opravi, še vstopajo v ljudi moja dejanja, živé, še živé, ni še vse ploskev, ni še vse ploskev!

(Prvi detektiv osvetli s svojim ročnim reflektorjem drugega in ga drži v luči.)

II. DETEKTIV (tesno ob zadnji repliki prvega detektiva): Zato stojim tukaj na preži, da izderem korenino nesmisla, da jo izžgem iz človeških src in iz človeških možganov, da jim vrnem svobodo, da jim vzravnam hrbtenico, da spet prikličem načelo živega, voljo spreminjanja, silo spoznavanja, smer zgodovine! Ne sramujem se, branivec duha sem, dvigam ga na oder poslanstva, zoper zaroto molka se vojskujem, v svet molka so naperjena moja orožja (izvleče pištolo), streljam, v zaroto molka streljam!«

Navedeni stavki popolnoma jasno označujejo vsebino in pomen — z zlom — neomadeževanega sveta: pravico, red, vest in mero, jasna merila »pravega« in »krivega«, svobodo in izvirnost odločitve ter dejanja, srce in razum itn. Srečujemo se torej z opredelitvami ki smo jih v malone enaki obliki srečali v Remčevi *Delavnici oblakov*. Vendar je razlika v položaju, ki ga podobne odločitve v dogajanju obeh iger: pri Remcu so vir dramskega konflikta in s tem tudi pogoj celotni drami, pri Smoletu pa se pojavljajo sredi sveta, ki je že docela prepojen z zlom, tako da je njihova ostrina nujno okrnjena, njihov akcijski obseg pa skrčen na najmanjšo mero. Omejene konfliktné možnosti zato te odločitve seveda napolnjujejo z nekim novim pomenom. Iz njih je odstranjena sleherna usodnost, ostajajo le še odmev nečesa, česar več ni, ob tem odmevu pa vendarle dobiva na novo formirani svet svoj določeni in še posebej razvidni značaj — *zlo*.

Zato lahko sklepamo, da je eno merilo zla v zlem svetu samem, pojavlja se v obliki samogibnih, tako rekoč »spominskih« refleksov. Potrebno pa je omeniti, da spremlja te reflekse neka posebna avtorjeva volja, ki hoče dokončno in samo-zadostno razkritje sveta in ki si potemtakem prizadeva za čistim, vseobsegajočim zlom. Odtod tudi mnogi komični poudarki v dialogih in scenskih opombah, ironiziranje morivca in njegove žrtve hkrati, poskus popolne destrukcije moralnih meril itn. Zato morata biti tudi detektiva, ki omenjene samogibne reflekse določno izgovarjata, sama zapletena v zlo: ustreliti morata pomočnico in nazadnje celo odvreči ubitega Leona do groba, torej pomagati morivcu, in se nasploh vésti do zla, ki se dogaja krog njiju, čimbolj indiferentno.

Iz te avtorjeve volje po čistih in končnih spoznanjih pa seveda izvira tudi neka posebna zadrega, ki je v strukturi sveta, razkritega v *Cvetju zla*, neposredno navzoča. Konceptija zla — temeljne postavke sveta — je avtorja seveda sama po sebi vodila v enostranska sklepanja, saj je zli svet nujno že a priori zasnovan na svoji vrednostni diferenciaciji. Temeljna beseda Smoletove igre — *zlo* — je struktura, ki jo je nemogoče



misliti zunaj njene entitetične celote, njen pomenski obseg vključuje hkrati anti-zlo, dobro, pravo itn., to se pravi, da je radikalna ukinitév enostranskega in vrednostnega pojmovanja sveta mogoča šele onstran vrednostnih struktur, kakršno npr. pomeni struktura zlo-dobro. Hkrati pa to pomeni, da je avtorju igre *Cvetje zla* z ukinjanjem tradicionalnih vrednostnih struktur preostalo le konstituiranje novih — anti-vrednostnih struktur, koncepciji zla je moral postaviti nasproti koncepcijo dobrega. V temelju je njegovo stališče do sveta ostalo vrednostno in s tem aktivistično, saj je ujeto v razmerja znotraj iste strukture. Ukinjanje enega dela entitetične pojmovne celote vodi do afirmacije drugega dela iste celote, *zli svet je le druga plat dobrega sveta*.

To pa se pravi, da je v igri Dominika Smoleta čisto, nemotivirano zlo, stil življenja oziroma *cvetja zla*, ki smo ga omenili že v začetku, v bistvu vendarle samo ena razsežnost resnice sveta in da je potemtakem poglavitno merilo zla v tej igri predvsem sama pisateljeva ugotovitev, da v svetu *je zlo*, torej dejstvo, da je svet v nečem bistvenem in skupnem le utemeljen in da je v luči te utemeljenosti tudi še mogoče razreševati protislovja v njem. Odstranitev zgodovine in časa iz dogajanja *Cvetja zla* je imela torej za posledico čisto afirmacijo metafizike: *zlo je čisto*, predstavlja v resnici edino resničnost sveta, v svetu je zares vse enako z vsem — vendar pa si je enako šele v zlu, ne sámo v sebi in torej ne v svoji čisti navzočnosti. Iz tega sledi, da je možnost razreševanja in urejanja sveta ostala popolnoma odprta: oba detektiva sta s svojimi direktnimi moralističnimi lamentacijami sicer smešna, Markov samomor je evidentno brezizhoden in epizoda s pomočnico popolnoma romantična, ob vsem tem namreč vendarle ostaja jasno, da mora *zlo* zakraljevati do konca svojih meja, da se bo mogel potem zares razvidno razkriti njegov adekvatum — dobro, pravo, anti-zlo itn.

Radikalna afirmacija *zla* je torej že zaradi strukture te besede sáme nemogoča. Odtod izvira tudi zadrega, ki spremlja avtorjeva prizadevanja po dokončnem spoznanju sveta, in zato tudi komična struktura, ki v *Cvetju zla* to zadrego prikriva, ne da bi jo mogla tudi zares premagati ter skupaj z zlom formirati novo entitetično celoto. Avtorjeva prizadevanja izhajajo iz pojmovanja človeka kot središča sveta, *zla* dejanja so v igri zares »posamezna, še nosijo ime in znak tistega, ki jih opravi« in zares tudi še ni »vse ploskev, ni še vse ploskev . . .« Na področju takšnega pojmovanja je seveda metafizična struktura edina mogoča struktura, saj je po njej zlo določeno za zlo in ne za nekaj poljubno drugega, v njeni luči pa ostaja neukinljiva tudi *moralá*, torej način našega vedenja do zla, ki kljub vsem komičnim in ironičnim prvina m igre ostaja od samega začetka naprej nespremenljivo moralistično načrtan.

Ce premislimo zadrego Smoletove igre z vidikov, ki jih je poskušal načrtati prvi del pričujočega razmišljanja in ki zadevajo v temeljna vprašanja sodobnega slovenskega gledališča, se po vsem videzu ponuja naslednji sklep: radikalna destrukcija metafizičnega pogleda na svet, ki pogojuje tako Remčevo tragično kot Smoletovo ironično analizo sveta in iz katerega izvira kritična oziroma tako imenovana »angažirana« usmer-

jenost obeh iger in sodobnega slovenskega gledališča sploh, kljub intenzivnim poskusom očitno ni mogoča. Igra *Cvetje zla* sicer dovolj določno razkriva tudi spoznanje o temeljni nemožnosti sodobne slovenske drame in gledališča, vendar se v njej obenem jasno kaže tudi odpor, da bi to temeljno nemožnost premagala in se prebila do neposrednega in hkrati končnega védenja o svetu, takšnem, kakršen v svoji čisti navzočnosti sam po sebi je. Ker pa avtor vztraja v dokončnosti in ker bi hotel s stališča te dokončnosti ponovno utemeljiti človeka v središču sveta, je jasno, da njegovo prizadevanje ostaja v temelju metafizično in potemtakem v svojem bistvu pristaja tudi na kriterije, po katerih je nekaj *zlo*, drugo *dobro*, in iz teh meril po vsem videzu izvaja tudi smisel literature in gledališča.

Komedija Petra Božiča *Dva brata* se obrača v isto smer — vendar z globljim posegom v humanistično središče in bistvo sveta. Vprašati se torej moramo po možnosti, ki jih igra v tej smeri odpira, in ali metafizična struktura slovenskega sveta na ravni drame in gledališča sploh omogoča radikalen premik k čisti navzočnosti sveta, torej dramo in gledališče, ki bi pristajalo na vprašljivost svojega *smisla* in iz te vprašljivosti izvajalo tudi svojo temeljno resničnost.

#### 4.

Po avtorjevi uvodni opombi je v komediji *Dva brata* kraj dogajanja »tukaj«, čas pa *per consensum* »zdaj«. S to splošno oznako ostajata »kraj« in »čas« v tej igri skoroda neopredeljena. Dramsko dogajanje je torej predstavljeno na tisto splošno ravnino, ki jo je mogoče določiti le še s kategorijami, ne pa npr. s kakim konkretnim ali »oprijemljivim« izkustvom. To pa se pravi, da nas hoče pričujoča komedija na neki neposreden in vsakdanjih skustev osvobojen način soočiti z *bistvom sveta*, pri čemer mora seveda odpasti vse tisto, kar bi utegnilo naš pogled kaliti ali celo preprečevati — in to je po vsem videzu tisti način našega vsakdanjega življenja, ki je pravzaprav v celoti le še stvar navade, saj se dogaja predvsem po logiki avtomatičnega ravnanja, mišljenja in govora in ki nam zato tudi ne omogoča nenehnega zavedanja in prebivanja v bližini splošneje in s tem tudi temeljne resničnosti sveta. Tako nam komedija *Dva brata* že z uvodno opombo pove, da je svet, kakršen je, usoden in pomemben pravzaprav le v splošnem dogajanju situacij in odnosov med ljudmi, da izhajajo vse morebitne specifične variante teh odnosov in situacij iz istega, skupnega *bistva* in da je potemtakem tudi mogoče spregledati in razumeti vso resničnost iz tega bistva samega, saj bi nas vsak drugačen pogled vodil le do nepotrebnih korakov v stran, ki bi kajpak blokirali našo naravnost v *temeljno* resničnost sveta. Zato te resničnost tudi ni mogoče preprosto situirati v konkretni, določljiv in izmerljiv čas, saj je tako rekoč že od vsega začetka položena v svet in jo je zato mogoče določiti le s kategorijo »zdaj«, torej z oznako *čiste* navzočnosti. V luči te kategorije, ki predstavlja čas, v katerem je *bistvo sveta*, se situacije in odnosi med ljudmi ne morejo »dogajati« tako, da bi bilo to dogajanje podrejeno ali vključeno v neki kavzalen, smotern, in

smiseln red, usmerjen v kvalitativno, bitno preobrazbo situacij in odno-  
so med ljudmi — sveta; v luči tega »zdaj« svet kratko in malo je.

Tako lahko v drugem delu komedije Petra Božiča beremo med dru-  
gim tudi naslednje stavke:

»Na konc si že precej natanko vedel, za kaj gre, pa si kljub temu počel vse tako, kot da tega ni. Ampak, ker se ta resnica, ki je veljala zame, zate in za nas vse, takrat ni tikala tebe, si vse počel, kot da te resnice ni . . . Zdaj pa je prišel čas, ko se je dotaknila tudi tebe. Zdaj pa naj ti pomagam jaz. Ne morem, dragi brat. Na drugem bregu sem. Nisem več človek, kot sem bil doslej, ampak ženin. Ženin pa . . . Poglej mrliškega oglednika . . . Ali je človek? Ze dolgo ne. Samo meri, kdo je živ in kdo je mrtev. Ali pa učiteljica . . . Ali je to ženska? No . . . vidiš? Ti pa praviš, da ljubiš. Ženinovo nevesto. Ali lahko pričakuješ od ženina, da te bo razumel ali celo pomagal?«

Ti stavki nam po eni strani dopovedujejo, da se v *bistvu* (sveta), kamor nas prdstavlja igra Petra Božiča, ni več mogoče pogovarjati s tradicionalnimi besedami, izgovorjenimi iz nekega konkretnega izkustva, razumevanja, umovanja in delovanja, iz katerega bi se neposredno razkrivalo, omogočalo in uresničevalo Človeško (*Humanitas*) v človeku in kjer bi se mogel človek z Besedo uresničevati kot *homo humanus* ter s tem razkrivati smisel svojega bitja kot totalne eksistence; in ta smisel hkrati projicirati v svet — s svojih totalnih možnosti, nenehno se razkrivajočega smisla in skladja s samim seboj. V *bistvu*, o katerem govorimo, je *Humanitas* zakrit in nepomemben, v luči njegove stvarne navzočnosti, ki je seveda navzočnost v temelju sveta, je mogoče govoriti le še o *funkciji*, ki mu je v dogajanju sveta tako rekoč določena. Človek stopa v bistvo sveta torej skozi vlogo, ki mu je dodeljena in ki *tu in zdaj* sama predstavlja in povzema njegov *Humanitas*. Funkcija ali vloga je torej edini kriterij prebivanja, ki je prebivanje *hic et nunc*. Zunaj funkcije ali vloge ni ničesar, kar bi moglo omogočiti, utemeljevati in uresničevati Človeško v človeku, zunaj nje torej ne more biti mogoče nobeno razumevanje, umovanje ali delovanje, zakaj vse to se izmika tisti neposredni navzočnosti človeka v svetu, ki jo omogočujeta in določata kategoriji »tukaj« in »zdaj« in ki je navzočnost v *bistvu* resničnosti. Mrliški oglednik torej ni več človek, ampak je mrliški oglednik, ki ugotavlja »obseg smrti«, in zunaj tega nima nobenega pomena in smisla. Prav tako telovadna učiteljica ni ne več ne manj kot telovadna učiteljica, prvi brat ni več brat — *homo humanus*, ampak je samo še ženin, in dekle drugega brata ni več dekle, ampak nevesta prvega brata.

Komedija Petra Božiča je torej po vsem videzu nekakšen *teatrum mundi* — gledališče sveta, ki ga sestavljajo različne funkcionalistične strukture. *Bistvo* sveta predstavlja potemtakem skupna, temeljna lastnost teh struktur in ta lastnost postaja s tem seveda pendant humanističnemu temelju resničnosti.

Po drugi strani pa zgoraj navedeni odlomki iz igre *Dva brata* že s svojevrstno prizadetostjo in intenzivnostjo, zlasti pa s svojo določnostjo, seveda kažejo, da nas je moral Peter Božič na ta temeljni premik — od

humanističnega k funkcionalističnemu *bistvu* sveta — posebej opozoriti. Iz tega dejstva smemo torej sklepati, da opisani premik v nekem posebnem smislu ne more biti sam po sebi umljiv, avtomatičen in očitno tudi ne popolnoma radikalen in da ga spremljajo precejšnje težave — ki pa so po vsem videzu v ožji zvezi z vprašanjem literature in tudi gledališča ter njune usode v modernem svetu. Literatura in gledališče namreč vztrajata na pozicijah človeške totalitete in sta skupaj z drugimi umetniškimi delovanji pravzaprav eden temeljnih načinov, po katerem se Človečko utemeljuje kot totaliteta. To utemeljevanje je očitno v soglasju z imanentno človeško težnjo k prehajanju oziroma transcendiranju danega sveta — bodisi v smeri božjega bodisi (totalno) humanističnega korelata. Seveda pa to prehajanje oziroma transcendiranje vseskozi izhaja iz naziranja, da je Človek absolutni gospodar nad stvarmi in pojavi v svetu, da potemtakem predstavlja temeljno resnico sveta, s čimer seveda tudi neprestano suponira, da je dani svet v celoti Človeški in Človeškemu podredljiv svet.

Vprašanje je, ali ne bi pomenilo zanikati tega naziranja, zanikati hkrati tudi pomen in smisel literature in gledališča sploh. Tega vprašanja si tradicionalna književnost seveda ne more zastaviti, saj je njena temeljna humanistična vizija sveta samo-umljiva in s tem seveda tudi ne-vprašljiva. V moderni literaturi, ki v svetu nastaja nekoliko zadnjih deset let in med katero je mogoče uvrstiti tudi pričujoče besedilo Petra Božiča, pa se je dvom o tem humanističnem prepričanju očitno že tako trdno zasedel, da sta pomen in smisel književnosti in gledališča v svetu, ki ga je do zdaj utemeljevala samo-umljiva humanistična vera kot taka, postala po vsem videzu močno vprašljiva, s tem pa je seveda postala problematična tudi konkretna usoda te literature in gledališča, usoda, ki je bila v zgodovini pač neprestano in neposredno odvisna od konkretnega odmeva, ki sta ga književnost in gledališče v svetu doživljala, saj je ta odmev tako rekoč osmišljal in omogočal njuno eksistenco. Vendar pa mora biti po logiki spraševanja, v katerem smo, ta odmev v moderni literaturi tako rekoč že vnaprej izključen ali vsaj brez posebno izrazitega vpliva na notranjo strukturo in smisel književnega ali gledališkega dela. To delo ga torej po svoji temeljni strukturi ne more več postavljati za zanesljivo merilo svoje resničnosti. Odmev nekega literarnega ali gledališkega dela se namreč kot temeljna komponenta njegovega smisla lahko uresniči le na adekvatni ravni — in to je očitno le raven totalitete, nad katero pa je bila literatura sama v sebi prisiljena postaviti vprašaj.

To pa hkrati pomeni, da je literatura tako rekoč izgubila trdna tla pod seboj in da se prav zato z zmerom intenzivnejšim zanimanjem ali kar dvomom obrača k začetkom svoje totalne pozicije v svetu tako, da hoče to pozicijo ponovno utemeljevati, saj je očitno od njene totalitete neposredno odvisen celoten smisel literature. Seveda pa že spraševanje po tej temeljni poziciji književnosti v svetu hkrati samo po sebi dokazuje konec samo-umljivosti in ne-vprašljivosti njene eksistence, hkrati pa seveda izraža tudi dvom nad *smislom* literature sploh. Mogoče si je npr. celo zastaviti vprašanje, zakaj literatura sploh je — ne kaka kon-

kretna literatura, ampak književnost sploh. Ali ni njen klic po totalnem človeku pravzaprav utopija? Ali ni volja, da bi se v njej razkril *homo humanus*, znamenje nečesa konfesionalnega in iluzornega? Ali pa se ni s smrtjo Boga začel tudi razkroj človeške integralitete, ki je temelj za *Humanitas*? Ali ne poteka med literaturo in umetnostjo sploh ter med religijo neka posebna zevza, ki sploh omogoča pogled v totaliteto človekovega razmerja do sveta? In, ali torej ne pomeni premik od humanističnega v funkcionalistično *bistvo sveta* tudi konec literature ali vsaj znamenje popolnega dvoma v njen smisel? In navsezadnje: ali je literatura, ki se zavestno odreka iskanju *smisla* in se torej usmerja mimo totalitete v popolnoma dezintegriran svet tako, da na to dezintegriranost s svojo navzočnostjo samo v celoti pristaja še literatura?

Lahko bi našteli še celo vrsto podobnih vprašanj, ki konec koncev zadevajo tudi problem modernega gledališča, katerega razvoj poteka malone vseskozi v soglasju z razvojem literature. Vendar pa lahko že iz naštetih vprašanj predvidimo težave, ki spremljajo premike, kakršne smo srečali v Božičevi komediji *Dva brata*. Te težave so seveda še posebej izrazite v slovenskem svetu — zlasti zadelj tiste usodne kulturno-politične vloge, ki jo je književnost v slovenski zgodovini vezala nase, saj je v njej malone vseskozi pomenila centralni temelj, na katerem se je konstituiral slovenski svet z vsemi svojimi socialnimi in celo političnimi aspiracijami. Zato ta literatura celo nikoli ni mogla postati *belle-lettre* v izvirnem pomenu te besede, ampak je ostala zmerom tako rekoč *lettre sauvante* — odrešilna (konstitutivna) Beseda slovenskega sveta; od nje je bila neposredno odvisna eksistenca celotnega bivanja v vseh njegovih razsežnostih; in površen premislek nam kmalu pokaže, da ta svet še danes živi po nekaterih temeljnih spoznanjih, vodilih in vizijah nekaterih njegovih pesnikov, ki njegovo prihodnost torej še zmerom napolnjujejo s *smislom*. Vizija prihodnosti, kakor jo npr. razkriva Prešernova pesem *Zdravljica*, je temeljni kamen slovenskega zgodovinskega upanja in odrešilne vere v totaliteto; in že hipna misel na to, da sestavljajo omenjeno upanje in vero pravzaprav same utopične komponente, ki so seveda v očitnem neskladju z objektivnim in omejenim tokom zgodovine, utegne zveneti nesmiselno, saj bi se skupaj s takšno mislijo izrazila bržkone tudi misel na nacionalno samo-zanikanje.

Vprašanje o temeljnem položaju literature vleče torej v tem svetu za seboj težavne posledice, saj se te posledice dotikajo celo same eksistenčne prihodnosti tega sveta. Zato so premiki, ki jih opazujemo v komediji Petra Božiča, seveda nujno deležni trdovratnega odpora in malone popolnega nerazumevanja, saj obenem z mislijo o problematični literaturi neposredno odpirajo tudi vprašanja zgodovine, s premikom k stvarim in funkcijam se dotikajo sakralizirane preteklosti, s korakom v »zdaj« in »tu«, torej v čisto navzočnost, morajo posredno spodbijati izročnost tega sveta prihodnosti, se pravi metafiziki.

Seveda pa je jasno, da se literatura tudi sama udeležuje sveta, v katerem ji je dana izjemna, konstitutivna in sakralna vloga, z neko posebno zavestjo o tej vlogi, saj ji je z njo tako rekoč vnaprej zajamčen smisel

in pomen njene udeležbe. Zato predstavljajo premiki, o katerih govorimo, obenem tudi odločilno vprašanje literarnih struktur, to vprašanje pa utegne biti v tesni zvezi z nekaterimi temeljnimi premiki v svetu samem, premiki, ki naši zavesti za zdaj očitno še niso docela prezentni, za katere pa vendarle lahko rečemo, da tudi sami potekajo v smeri zanikavanja slehernega odločujoče navzočega, transcendenčnega smisla, ki ni hkrati tudi funkcionalen, in so torej dejansko usmerjeni v likvidacijo sakralnosti in z njo tudi totalite. Dejstvo pa je, da se človeška zavest tej likvidaciji upira, to razodevajo tako zmerom intenzivnejša in številnejša vračanja v »tradicionalno«<sup>1</sup> konfesionalno verovanje v Boga kot tudi radikalne prekinitve z vsemi vrednotami in poskusi popolnega premika v čisti funkcionalizem, ki se zdaj razkriva pretežno v obliki družbeno in pravno ekscesoidnih dejanj, in vendar v bistvu *per negationem* izreka isto temeljno človeško potrebo po totaliteti, obenem pa govori tudi o njeni neuresničljivosti.

Seveda pa se mora v tem dogajanju sama po sebi razkrajati tudi posebna zavest literature in gledališča o njuni izjemni, konstitutivni in sakralni vlogi v svetu. Proces tega razkrajanja je po vsem videzu hitrejši in intenzivnejši od degradacije, ki jo nad književnostjo in teatrom izvaja omenjeno dogajanje samo. Lahko se torej vprašamo, ali ne pomenijo strukturalni premiki, ki smo jih zasledili v komediji *Dva brata*, pravzaprav predvsem znamenje samo-obrambe in re-akcije literature same na nekatere temeljne premike v svetu, in ali se v njih ne razodeva neka globoka stiska sodobnega položaja literature in gledališča v svetu sploh, stiska, ki je daleč od kakršnekoli misli na razrešitev.

Zdaj morda lahko že dovolj določno slutimo, zakaj nas mora Peter Božič v svoji igri *Dva brata* posebej in izrečno opozarjati na to, da mrliški oglednik ne more več biti *homo humanus*, ampak je lahko samo še mrliški oglednik, torej funkcionalistična redukcija totalitete, da se je nekaj podobnega zgodilo tudi s telovadno učiteljico, da prvi brat v resnici na noben način ne more pomagati drugemu bratu in mu vrniti dekleta, čeprav to dekle pripada drugemu bratu, saj je med njima ljubezen; prvi brat namreč ni več brat, ampak je ženin, in potem je tudi dekleta zdaj lahko samo nevesta in ljubezen ne velja nič več — zakaj nas mora torej posebej in tako rekoč z vso znano aktivistično ihto prepričevati, da se v komediji *Dva brata* ne moremo več srečevati s samo-umljivimi ljudmi, ki bi govorili iz nekega konkretnega skustva, razumevanja, umovanja in delovanja, ki bi se torej skupaj z vsem tem razkrivali kot totaliteta in skozi njo bivali tudi svoj polni in samo-umljivi smisel.

Na eni strani se torej srečujemo s poskusom, da bi se s popolno in radikalno afirmacijo funkcionalizma ponovno in docela utemeljila — tako svet kakor tudi temeljna in še zmerom konstitutivna pozicija literature, gledališča in podobnih dejavnosti v njem — s tem premagal dvom v temeljni smisel teh dejavnosti ter bilo slednjič pritrilno odgovorjeno tudi na vprašanje, ali je še zmerom mogoče spregledati in razumeti svet v vsej njegovi celoti in zapletenosti. Umetniška dejavnost se torej zdaj po vsem videzu usmerja v podrobno in objektivno analizo sveta ter se po-

temtakem poskuša utemeljevati, uresničevati in osmišljati v razkrivanju komponent njegovega *bistva*, ki je kot splošna lastnost vsega, kar v svetu je, izvor in posledica vsemu. V tem se seveda kaže tradicionalni in totalni aktivizem, ki terja zmerom dokončnih, zanesljivih in absolutnih razrešitev ali vsaj projektov in mora zato vseskoz izhajati iz prepričanja, da je svet vendarle popravljiv in uredljiv, za kar jamči neeksplicirano in celo zanikovano, vendar immanentno prepričanje v človeško totaliteto in Človekov izjemni položaj v svetu, saj ta položaj sam navsezadnje tudi omogoča spoznanje funkcionalističnih struktur, v katere se je svet spremenil, in določno ter nedvoumno literarno-gledališko eksplikacijo tega spoznanja.

Na drugi strani pa nas vsa določnost Božičevega besedila vendarle nedvoumno prepričuje, da premik v funkcionalistično *bistvo sveta* sploh ne more biti radikalen in v resnici uresničljiv. Komedija *Dva brata* se namreč dogaja na tisti občutljivi ravnini, ki tako rekoč vnaprej izključuje čisto navzočnost stvari in funkcij v svetu, saj se na tej ravnini oba temeljna principa sveta — pretekli in sedanji, humanistični in funkcionalistični — med seboj celo prepletata in konfliktirata na docela razviden in tako rekoč »tradicionalno« dramatičen način: dramsko silo predstavlja »ljubazen« (humanizem), protisilo »politika« (funkcionalizem). Komedija *Dva brata* je potemtakem zasnovana na zidu svojega temeljnega konflikta oziroma na prevladi ene razsežnosti sveta nad drugo, na vprašanju iz *bistva sveta* — iz katerega bo mogoče spet definirati, opredeliti in utemeljiti svet, kakršen »tukaj« in »zdaj« je.

Komedija Petra Božiča torej izhaja iz bistva — tako, da mora to bistvo šele odkrivati in določati. V tem odkrivanju in določanju pa se navsezadnje razrešujejo tudi tiste težave, ki postavljajo po robu radikalni afirmacije funkcionalizma — tako da se hkrati restituira in potrjuje tudi človeška totaliteta, po vsem videzu nujni temeljni pogoj literarni in gledališki udeležbi v svetu. Iz tega seveda sledi, da izhajata *Dva brata* iz sveta, ki je v svojem bistvu razklan in ki tako rekoč sam kliče po poenotenju in utemeljitvi.

Potrebno se je vprašati, zakaj se našemu avtorju prikazujeta ta razkol in ta klic kot nekaj smešnega, torej kot nekaj, čemur najbolj ustreza komedijska forma. Ali z drugimi besedami: kaj je v *bistvu sveta*, ki je »zdaj« in »tu« postavljen pred nas in ki ga zunaj teh dveh kategorij po vsem videzu sploh ne more biti, kaj je v njegovem temeljnem sporu med humanizmom in funkcionalizmom komičnega? Ali je komičen humanizem ali funkcionalizem? Ali je smešen poskus restitucije človeške totalitete ali nemoč radikalne afirmacije funkcionalizma? In ali je nazadnje komedija sama kot literarna in gledališka forma, znak tistega temeljnega premika, o katerem govorimo in ki ga je morda Peter Božič kljub vsem težavam vendarle izvedel v *Dveh bratih*?

Seveda pa moramo zdaj v luči zgornjih vprašanj vsaj bežno pregledati dramsko strukturo te komedije.

Oba principa, ki moreta predstavljati *bistvo sveta*, se v njej torej soočata in spopadata, pri čemer imata pravzaprav oba enako »prav« že zato, ker sta samo dve različni dimenziji istega sveta. Ker je to v *Dveh*

*bratih* nekako samo po sebi jasno, nastopata drug proti drugemu v čisti in s tem seveda nujno pretirani, malone pošastni in hkrati s tem tudi smešni obliki: politična (funkcionalistična) direktiva ukazuje, naj ljudje telovadijo in pokopavajo mrličje. Vsi ljudje to počno in zato so stvari v svetu urejene, jasne in pravilne. Edinole prvi brat ima nekaj »za bregom«: noče telovaditi in tudi svoje mrtve žene, ki že dolgo leži na parah in v hiši zasmraja zrak, noče pokopati. S tem seveda spravlja v težave drugega brata in njegovo dekle, hkrati pa tudi neposredno posega v — funkcionalistični — red sam, saj s tem, ko gleda »tisti breg«, za katerim je vse, kar ima, živi obenem tudi za nekaj popolnoma drugega kot drugi — za »vse, kar imam za zdaj«. Ta »vse« je poosebljen v njegovi mrtvi ženi. Njena smrt pomeni torej več od navadne, samoumljive smrti, ima tako rekoč mitični, odrešiteljski pomen:

»Moja žena. Vsak dan posebej me je samo že s svojo navzočnostjo opozarjala na to, da nekaj v življenju v resnici je. Ne pa, da bi sproti vsak dan, stoje na glavi ali kleče na kolenih pozabljali . . . Zato je živa. Tepci, ali ne razumete, da se je smrt obrnila proti sebi in postala življenje!?»

Drug proti drugemu si torej stojita telovadba, red in na funkcije zreducirani ljudje — ter ljubezen, »nekaj« in »življenje«, tako prvo kot drugo je seveda »vse«. Prvi brat je v očeh drugih »norec«, njemu pa se vsi drugi prikazujejo kot »prazne lupine, izsesane lupine«. Ker pa je »norec« zmerom najbolj neznosen, ga je treba spraviti k »pameti«, se pravi, pokopati njegovo mrtvo ženo, njega pa na novo oženiti. V komediji *Dva brata* ni pomembno, kako in s čim to uspe, pomembna je odločitev sama: »Res? Prav. Pogreb. Svatovščina . . .! Ženin bom. Človek se mora sprijazniti z dejstvom, čeprav je prazno. Prav, pa svatovščina. Poskusimo v praznini. V nenavzočnosti vsega . . .« Ker pa je bila nevesta nekoč dekle drugega brata in ker mu prvi brat zdaj seveda ne more pomagati ter mu dekle vrniti, se drugi brat obesi. Prvi brat postane zdaj v resnici ženin, dovoli tudi, da pokopljejo mrtvo ženo. Red je izravan, v funkcionalističnem svetu ni ničesar, nobenega »brega«, nobene ljubezni več, ki bi tako ali drugače presegala dani svet in ob kateri bi se funkcionalizem še razkrival kot funkcionalizem, torej kot redukcija *Humanitasa*, človeške totalitete. Funkcionalizem je zdaj edina resničnost sveta, njegovo *bistvo*.

Na prvi pogled dramska struktura *Dveh bratov* sploh ne more biti komična, saj gre v njej od začetka do konca za nekatera temeljna vprašanja, ki se jim je težko smejati. Med temi vprašanji je vsekakor na prvem mestu problem smrti in vprašanje človeške izvornosti (totalitete), katere padec pred splošnim tokom sveta, ki jo bo usodno zreduciral in izničil, po navadi razumemo prej v tragičnem kot pa v komičnem smislu. In vendar je v *Dveh bratih* cela vrsta komponent, ki vsa ta temeljna vprašanja predstavljajo v neko posebno luč, kjer se nam prikazujejo na neki način izkrivljena, popačena in karikirana, skratka predstavljena iz svoje navadne, usodne lege, še vedno nas sicer prevzemajo predvsem s svojo pošastnostjo in grozljivostjo, hkrati pa nas avtorjev način gledanja nanje osuplja s svojo nenavadnostjo, izzivalnostjo in porogljivostjo, ki v nas



tako rekoč sprošča krče živčnega, malone histeričnega smeha, spravlja nas v stanje, kakor ga povzroča npr. *Galgenhumor*.

Med temi elementi stojita v ospredju centralna simbola funkcionalističnega reda — telovadna učiteljica in mrliški oglednik — ter njuno radikalno čisto ravnanje s svetom, ki je v celoti svet stvari in predmetov, njuno ravnanje se torej ne more več spraševati po smislu, ampak si do cela zadošča v svoji utečenosti in brezhibnosti. V prizoru s pogrebci, ki telovadijo, držeč nosila s krsto, doseže komika v Božičevi igri svoj višek. Seveda postane v njeni luči izkrivljen tudi sam temeljni spor med humanizmom in funkcionalizmom: prvi brat dokazuje svojo (humanistično) »navzočnost« v svetu s truplom svoje mrtve žene, ki tedne dolgo leži na parah in razpada, v funkcionalističnem svetu pa ljudje v glavnem telovadijo, stoje na glavi. Komičnost Božičevih *Dveh bratov* je torej v načinu, kako so dramske metafore uporabljene, torej zlasti v nesorazmerju med njihovo zunanjo, akcijsko fakturo in njihovo pomensko vsebino. Seveda pa je to nesorazmerje bolj anti-tragično kot pa v resnici komično.

V Božičevi *galgenhumorni igri Dva brata* je potemtakem predstavljen v posebno luč tako potek samega opredeljevanja *bistva sveta* kot to bistvo samo, tako temeljni dramski konflikt kot njegov izid. To pa se pravi, da odkrivamo v simbolih funkcionalističnega in humanističnega toka sveta podobne ali kar iste komične oziroma anti-tragične komponente, iz česar seveda sledi, da niti ena niti druga temeljna razsežnost sveta sama zase ne more predstavljeni *bistva sveta*. Z redukcijo sveta na funkcionalizem razpadajo tradicionalne vrednote, med katerimi stoji v ospredju zlasti ljubezen, in funkcionalizem šele skoz redukcijo vrednot lahko je. *Bistvo sveta* je torej v neprenehni in neustavljivi redukciji oziroma v zanikovanju tradicionalnega humanističnega sveta. Bistvo razklanega sveta ostaja tudi samo razklano, v njem sta še vedno mogoči in potrebni obe osrednji konfliktni sili. — Prvi brat lahko v resnici postane ženin šele potem, ko se drugi brat obesi in s tem likvidira ljubezen — vrednoto ter prizna njeno nezmožnost. Drugi brat je lahko vključen v funkcionalistični red sveta samo do takrat, ko je zraven njega prvi brat, ki se s svojim »bregom«, svojo mrtvo ženo in *ljubeznijo* temu redu upira. Prav tako se tudi dekleta ne bo uprlo in bo ostala nevesta, in s to svojo zvestobo, ki je hkrati bolečina nad zgubljeno ljubeznijo in afirmacija funkcionalističnega reda, ostaja zvesto tako preteklemu kot sedanjemu svetu, tako smislu kot brez-smiselnosti.

Svet, ki je »zdaj« in »tu« ostaja torej razklani svet: avtorju ni bilo mogoče ostati v čistem humanističnem svetu niti ni mogel tega sveta radikalno zanikati. Zato je seveda jasno, da se literatura in gledališče, kakor ju kaže komedija *Dva brata*, rojevata iz neprenehnega dvoma o svojem smislu in kljub vsem poskusom, da bi ta smisel spet našla, z njim utemeljila in realizirala svet, neprenehno tudi spoznavata, da morata ostajati ujeta v vprašljivost svoje eksistence same.

Božičeva *Dva brata* torej *per negationem* restituirata totalni humanistični svet in z afirmacijo funkcionalističnega sveta hkrati izrekata tudi dvom o humanistični *totaliteti*, ki pa kljub vsemu ostaja njuna usoda.

# Zakon časa

Taras Kermauner

(Premišljevanje ob Agamemnonu, pesniški zbirki Francija Zagoričnika)

*V začetku je že spet vprašanje kako načeti svet  
(Vedra katedrala)*

ZACETEK. V začetku je vprašanje. Vprašanje pa je situacija človeka, ki komaj kaj ve. Ne ve, kako. Ne kje. Ne kam. Pesnik — Franci Zagoričnik v pesniški zbirki Agamemnon (1965) — hoče, a mu ni jasno, kako naj svojo voljo uresniči. A kaj je pravzaprav ta volja?

Nekoč je bilo vse lahko. V začetku je bil Bog. Ali beseda. In Beseda je Meso postala. In Bog je ustvaril svet. Pozneje — in pozneje je tudi druga polovica dvajsetega stoletja — se je vse zamotalo. Svet je že tu: velikanska masa danosti, težav, nasprotij, vztrajnosti, mrtvih in živih, odnosov in kamenin, nepregledna stena, pred katero sem se znašel, jaz mali bog, bog v malem, malo boga in več človeka. Nekdanji Bog je bil sam vse, bil je Absolutni subjekt, ki je iz nič napravil, kar je napravil: med drugim tudi človeka. Od takrat pa so milijoni ljudi postopoma prevzemali Bogu iz rok njegovo ustvarjalno dejavnost, polagoma so ga odriivali v kot, masa sveta se je kopičila, stena, pred katero se je zmerom znova znašel vsak na novo rojeni posameznik, se je večala: čim bolj je postajal človek ustvarjalen, tem težja je bila njegova naloga. Lahko danes ustvarjam iz nič — kot nekdanji Bog? Ne, ker nisem Bog. Iz sebe? Da, ampak kaj in kdo sem jaz? Sem še zmerom božja kreatura, sem del — objektivnega — sveta? Sem in nisem. Sem, ker nisem Bog; nisem, ker zmerom znova trčim na steno, ki je zunaj mene, moja nasprotnica, moje zanikanje, usoda. Tej usodi se ne morem izogniti: tu sem zato, da steno preplezam, da nekaj na njej preuredim in predelam, da ji nekaj dodam, jo namnožim, se — deloma — spremenim vanjo, jo potisnem vase in skoze se, navsezadnje pa nekje na njej obležim in vanjo dokončno preniknem.

Ta usoda se zastavlja — neogibno — vsakomur. Zato pravi Zagoričnik: *spet* in kako *načeti* svet? Človekova ustvarjalnost je le *načenanje*, grizenje, vrtanje, ustvarjanje, seciranje, in odžiranje. Nasproti si stojita bazaltna stena in moji krhki zobje. A za zobmi je volja, ta ima načrt, zvitost, neodjenjljivost, zna ravnati s sredstvi, z dinamitom, z atomsko ener-

gijo, del stene zna izigrati drugi del stene, navrtati vanjo luknjo, jo razgnati, iz kosov sestaviti nov del. Se to pravi *ustvarjati*?

Noben človekov korak ni trden. Vsakega spremljata dvom in *muka*. Imam prav? Sem prav naperil svoj udarec? Sem prav zastavil svoj načrt? Prvemu vprašanju, *kako načeti svet*, sledi drugo — *kako početi*, da bi bilo prav? *Kako početi / to kar bi bilo potem z opravičljivimi razlogi / in sploh na pravem mestu*. Kriterija ni v meni — v začetnem Bogu je bil — zato razlogi za pravilnost in nepravilnost sledijo zmerom pozneje, po storjenem dejanju; lahko pridejo, lahko ne pridejo. Kaj storiti (*kako početi*), da bi prišli?

Že takoj v začetku svoje poti padam v negotovost. Izpostavljen sem nezvesti prihodnosti, nepredvidljivi preteklosti, ki me čaka — že vsa pojasnjena, a meni neznana — za naslednjim vogalom. Že *začetek je muka*. A nadaljevanje?

*torej začeti to kar nima začetka kar nima svojega A*  
(*Vedra katedrala, Vzpostavitev*)

NEUSPEH. Zagoričnik ne priznava nekdanjega — začetnega — Boga, njegove Absolutnosti, absolutne Izvirnosti. Njegov svet je ateističen. Nekdanji *Bog* je le bog, nekdo — ali nekaj — ki je enak človeku. Ne zmore prav nič več kot mi. Kot mi zdaj se je nekoč *tratil tudi bog*. Ni bil Absolutni začetek Vsega, Popolna volja, Oče in Cilj. Le *tratil* se je, se pravi ukvarjal, ubadal, mučil, in tudi njegovi uspehi so bili komaj omembe vredni. Zvijalo ga je, trgalo, stresalo, *nazadnje pa je izrekel (besede) ki so bile popolnoma brez pomena*.

Če se je to pripetilo bogu, kako se ne bi nam? Zagoričnik meni, da je bila tudi že pred bogom neskončna bazaltna stena, da se je tudi že tedaj, ko je nastopil bog — prvič, ves svež, ves poln moči in obetov — dogajalo vse neodvisno od te naše tako zahtevne subjektivne volje. Zdi se torej, da na strukturo stene nimamo — z bogom vred — nobenega vpliva: vsa naša ustvarjalnost je le praskanje z zobotrebcom po jeklu, ogromen napuh, dovolj trpljenja, karavana neuspehov, ki se vleče brez počitka pod nespremenljivim, od nas neodvisnim in absolutnim soncem Časa. Naj počnemo kar koli, zgodi se, kar se mora zgoditi, kar se zmerom godi, kar je zapisano v Zakonu. Naj s svojo dejavnostjo svetu dodajamo ali odvezujemo, vse to naše početje je otroška igra s kamenčki, včasih prijetno slepilo otroka, ki kliče sonce in se mu sonce zares prikaže, včasih grenka muka odraslega, ki kliče milost in mu je milost odrečena. Smo, kar smo — komaj kaj. Je, kar je — neodvisno od nas. Kar storimo — čeprav skupaj z bogom — je *popolnoma brez pomena / glede na to da je prišla zora potem sama z vsem / kar sodi zraven*. Zora in večer in lju-bezen in neuspeh, vse pride *sámo*, *sámo* od sebe, samo v sebi trdno in mirno: pride, ker pride in kadar pride.

**ABSOLUTNA AKCIJA.** Zagoričnik nenehoma niha med spoznanjem nemožnosti človekove akcije in neogibnostjo te akcije. Oboje mu je resnica, eno svetovna, drugo človeška, nobenemu od obeh členov se ne more odpovedati. Ne da prav niti Strniši, za katerega je vse nemožno; v svetu tega pesnika vladajo same neogibnosti, človek je trpni ujetnik Biti (Niča). Ne more se ogreti niti za zgodnjega Grafenauerja, za katerega je ves svet On sam; v tem svetu ni nič neogibnega, nič nesubjektivnega, nič nemogočega — vse se da, vse pa tako ne pomeni drugega, kot uživati samega sebe (vse). Zagoričnik vključuje oboje in oboje zanika. Zato nenehoma je in ni. Na vse odgovarja z *da* in z *ne*. Svet njegove poezije je Da-Ne svet.

Da-Ne svet je sestavljen iz Da sveta in iz Ne sveta. Ko odkriva prvega podaja skušnjo Absolutnega subjekta (le da ne v njegovi estetsko samouživaški, temveč zaničljivo dejavni različici): *Naj zora pride in ostalo / potem pa seveda pljunem na to kar že je / če se mi izpridi / tako bom tako in tako potopil svet / in začel spet na začetku kar nima začetka.* Človek je Vsemogočen, saj lahko *potaplja kar je*. Njegov načrt je edino veljaven. Če realizacija ne ustreza načrtu, pomeni, da se je Avtorju svet *izpridil*, da ni nič prida in da ga ima pravico potopiti. A če ima pravico, ima tudi možnost. Moralna logika človeške zavesti zmeraj najprej predpostavlja pravico, moralo, najstvo, in šele nato dejstva, možnosti, ontologijo. Zagoričnik si je zelo na jasnem, da daje *svoj da ali ne / med tem kar je in tistim kar bi moralo že biti*. In če se odloči, da bo dal prednost *tistemu*, kar — po človekovih načrtih — naj bi bilo, potem tako velja, stene ni nikjer, človek je Bog, ustvarja in briše, svet se v trenutku izoblikuje in v trenutku razpade. Svet je takšen, *kakor sem določil*. Odločitev je že določitev svetovne narave, Absolutni subjekt je edina resnica sveta.

*hočem hoteti  
kaj nekaj nè-kaj nič  
pesmi brez besed in zvoka  
brez časa in prostora  
potem da capo do nove brezčasnosti  
(Variacija na Hölderlinovo témo)*

**ABSOLUTNI SUBJEKT.** Odločitev je do kraja samozavestna in samozadostna. Če hoče hoteti, potem je predmet njegove volje Vse: od *kaj* do *nič*. Vse mu je na razpolago, vse izhaja iz njega, vsemu je Gospodar in Kreator. Tudi najvišji Zakon — Čas — mu je podrejen. Če ga hoče ukiniti, če hoče ustvariti *brezčasnost*, potem ta Zakon iztisne sam sebe v neobstojnost. Volja je absolutna, in če je takšna volja, je tu možnost, z možnostjo pa — eo ipso — tudi dejstvo. Zato lahko Absolutni subjekt

imenuje naš svet *to prazno okrogolino to ropotarnico / nabasano z vsemi mogočimi in nemogočimi* in za to ropotarnico lahko reče: *to žogo podajam iz dlani v dlan*. Absolutni kreator je tako suveren, da se lahko z vsem igra. Prej se je igralo vse z njim, zdaj je vloga zamenjana. Stena ni več bazaltna, neprehodna, neskončna, monolitna. Razpadla je v otroško *ropotarnico*, v *prazen prostor*, v katerem je vse brez reda natlačeno. Objektivni svet je pravzaprav škatla, v kateri je spravljeno vse, kar je bilo od vrženo. Zastarel je, odvečen, nepotreben, zarjavel, zaprašen, pozabljen. Absolutni subjekt lahko pljuje nanj, odrgnjeno in razmočeno škatlo brca po mili volji, ničesar ni, kar bi se mu upiralo, edini Živi med neživimi, Velikan med pritlikavci. Svet nima svojih zakonov, svojega reda, svojih neogibnosti. Kakšen Zakon naj bi pomenile zavržene stvari v prepereli škatli: medvedek, ki se mu iz trebuha usipa žaganje, odlomljen vijak, počeno pero od ure, zajčkovo uho, zmečkan list papirja?

*od stene do stene lobanje odmeva  
(Vedra katedrale, Vzpostavitev)*

ČUTENJE SVETA. Pesnikov napor je silovit. Hoče začeti, hoče načeti svet. V prvi vrsti *Vedre katedrale (Vzpostavitev)* ga je mislil. V drugi (v *Mordani*) ga hoče čutiti. Poskuša torej drugače. Morda bo ta dostop uspešnejši.

Zagoričnikovo čutenje je zelo različno od zgodnjega Grafenauerjevega. Ta se raztaplja v samomilovanju, v prijetnem estetskem ozračju, vse, kar občuti, je lepo. Nič drugega ne čuti, razen sebe. Zagoričnik je — nasprotno — naravnani navzven. Prvi je introvertiran, drugi ekstrovertiran. Prvi trpen, skladen, drugi dejaven, razbit. Z vsem se muči, vse mu pomeni problem. Ko se čuti, ne uživa. Trpi. Izsiljuje nadaljevanje pesmi, zato mu odmeva v lobanji, sobi. Zgodnjemu Grafenauerju je svet pokoren; pesnik igra na piščalko in svet se zvija v harmoničnih gibih, poslušen, gladek, obvladljiv. Zagoričniku se upira. Kamnit udav udarja po lobanjah, po stenah, bobni, razdira, moti — noče se podrediti. Harmonija ni mogoča. Kar je, je muka in spor. Povzroča skrajno neugodje, pesniku jemlje samozavest. Zasmehuje ga: kar pišeš in veš, je že davno znano, *hvala lepa to že vemo*. Izsrkal mu je možgane, pesnik nima nobene misli več, tudi lobanja se je spremenila v *prazno okrogolino*. Pozicije so zamenjane. Zdaj je votlo vse: *lobanja je votla lobanja — in roke so votle — in miza kakor jo vidim z nogami — ki se dotikajo mojih*. Okužbe so pri Zagoričniku neskončno hitre: zdaj je *votel svet*, iskra preskoči skoz prostor in že je *votel* tudi človek. Zdaj je *votel* človek, dotakne se reči in že je *votla* tudi reč. Relativno konsistentnih avtonomij ni (za Grafenauerja je avtonomno vse). *Že vse vzcvetelo v Votlosti: in soba in votel zid — in prostori drugih prostorov*. Čutenje je elektrika, ki vžiga *votli* srh vesoljstva.

Čutenje je odkrilo trenutno naravo sveta: enega izmed modusov Vsega. Čeprav je svet ves enak, je vsak trenutek drug, zmeraj velja druga

značilnost. Ta hip je v ospredju odmevajoča votla praznina. To je *prasketanje ognja*, to so *glasovi zvočnikov*. Vse je votlo: *kamen trave morje zastave*. In konsekvence: *stavek je zasilni izhod*. Tudi stavek je *votel*. Komaj da je. Komaj da kaj izraža. Imenovanje sveta, zapisovanje stavkov — kako malo ustrezno početje. Ničesar ne more ujeti za stalno, obdržati. Nič ni obstojno, ne na svetu ne v poeziji (klasična pesem veruje v Obstojnost določenega sveta: v trdnost duhovnih zgradb, Lepote, Duha, Ljubezni, Harmonije). Vse izginja. *Izgine tako misel v brezbrežni strugi, izgubi obliko*. Spet se vse raztaplja. Oblike popuščajo, vsak čas se bojo razlezele ukinjene, stolpene v *brezbrežnosti*. Misel se je — kljub silovitemu naporu — stanjšala, scvrknila, odšla. Se trenutek prej *je bila razcvetelo kamenje*, ostra, težka, goreča potreba po osvojitvi. Zdaj je postala odsotnost. Čutenje se ni obneslo — kot se ne obnese nič. Čutiti *misel* in reč, kako nedoločno, brezoblično, raztepeno početje. Ostra megla ne dovoljuje dihanja, stiska in duši.

Hoteti, hoteti čutiti, hoteti imeti — in padati v nemoč. Dva takta, dva bata, s katerima motor hkrati suva od sebe in vase: odisejada razžrte Volje. Človek *hoče* in ne more. Tako tudi sklepa Zagoričnik drugo pesem *Vedre katedrale*: *da jo hočem — čeprav ni ničesar oprijemljivega — od česar se ne bi spet odvrnil — ali pa prav zato — ker je še nepreverjena možnost — in bi se navsezadnje zgodil čudež — namesto tega da se to-pim v brezmejnosti*. Po eni strani je vsemogočni Absolutni subjekt, ki zmore vse, ki je absolutno svoboden, nevezan, neobtežen: vse mu je igrača in predmet manipuliranja; veruje v *možnosti* in *čudeže*. Po drugi strani dejstva, realizacije, facit: volja je brez moči, Osvajalec končuje v porodni vodi svoje vsak trenutek nanovo rojene volje.

*Urediti hočem svoje reči  
sestaviti določeno predstavo  
(Veliki spavec)*

**VOLJA DO VOLJE.** Problem volje, njene uspešnosti in neuspešnosti, se vleče skozi vso Zagoričnikovo poezijo. Pesnik ga osvetljuje z vseh strani. Nenehoma zamenjuje leče, uporablja optike vseh vrst, volja ga obseva in oblega kot prisilna ideja. Ta hip je njegovo izhodišče zmehčani, neprebujeni, omotični, razlezeni subjekt — kar najbolj nepodoben Absolutnemu subjektu, ki smo ga spoznali še pred kratkim. Ta nemočni subjekt je čisto brez subjektivnosti: kot subjekta ga sploh ni. Prazen je in zdrizast. Subjektiviteto mu daje le volja, se pravi to, česar še ni, načrt. Volja mu pomeni: postati več, kot je, preiti se. Kar je, je slabo. Kar je, je gola danost. Človek — Subjekt — je več: zmeraj več kot on sam. Subjektiviteta je v transcendiranju samega sebe. To transcendiranje pa pojmuje Zagoričnik kot voljo. Njegove reči niso *urejene*, ne drži se skupaj, omaguje, kleca. Je le kot možnost, kot tisto, kar bo postal: kot volja urediti reči (sebe), postati Sebstvo. Iz skrivnostnega izvira se napoveduje

izbruh vrelca: Volje. Zdaj se šele napoveduje. Zdaj gre pravzaprav šele za voljo do volje. Volja še ni realizirana v akciji, še ni samo dejanje. Pesnik *hoče* imeti voljo. To hotenje do volje je mera pesnikove subjektivitete na tej stopnji.

*Toda kaj je tu sploh potrebnega  
če že hotenje ne kljubuje več  
razpadanju*

*(Veliki spavec)*

**RAZPADANJE VOLJE.** Ti verzi sledijo prejšnjim neposredno. Hotenje se napreza, sili, spodbuja, muči, a zastoj. Preden se volja do volje spremeni v aktivno voljo, že razpade. Omotični, neformirani subjekt se znova znajde na še nižji stopnji: niti načrta za akcijo ni več. Hotenje mu je razpadlo na *ravnodušje* in *dvom*. *Ravnodušnost* pomeni ravno odsotnost potrebe po prodoru v svet, *dvom* je načel in podrl idejo o možnosti kakršnega koli uspeha. Nastopila je pasiviteta, puhasti subjekt niha v rahlem vetru sem in tja, zaliva ga tema, niti oči ne more več odpreti, omedleva, pada v neeksistenco. Volja do volje je prvi znak eksistence; ta se potrdi, utemelji in dopolni šele v absolutni kreativni dejavnosti. Ko odpade ta znak, človek ne živi več. Njegovo truplo odnaša voda mehkega, zavratnega sna.

A človekova zagrizenost je neverjetna. Tisti hip, ko bi moral umreti, iznajde še novo možnost, utopljenec se zgrabi za vrtnec toka in ni več utopljenec. Pesnik izraža to kritično situacijo takole: *Povrhu vsega nisem kriv — kako nasproti budnosti zapiraš veke*. Rešitev je v podvojitvi. Iz zanesljivega kandidata smrti, iz tistega, ki *pred budnostjo zapira veke*, se je iztočil zadnji ostanek subjektivitete: zavest kot taka, neaktivna, opisujoča, ugotavljajoča, gola zavest. Pesnik ve, da umira, in to mu zadošča, da ostane živ. Zavest je eksistenca. In zdaj ni prav nič več važno, če se njegov drugi pol utopi. Jaz ostaja: jaz ostajam. (Zato izrazi pesnik zavest v prvi slovnični osebi, utopljenca pa v drugi). In *nisem kriv*. Kriv si ti, ki me zapuščaš in ki te zapuščam. Krivda je nemoč. Moč je uspeh. Pravo je v obživetju, kdor se je za večno poslovil, je kriv. Pravo je v življenju, krivda v neživljenju. Tudi v tem je Zagoričnik moderen, ne tradicionalen pesnik: s tem stališčem se pridružuje slovenski anticankarjanski ne-tradiciji, ki je nič več ne bega moralistična zavist nemočnih, češ kriv si, ker živiš, kriv, ker si močen in uspešen, edina Pravica, Lepota, Dobrota, Človečnost je v nemoči, zavrženosti, ponižanosti, izkoriščenosti, obupu — v Smrti. Zagoričnik izročilo obrača: čuti se *krivega*, ker umira, ker mu je volja razpadla, a da ne bi umrl in bil kriv, umirajočega zapušča, čeprav v muki. Kliče si, se sprašuje, obtožuje in stresa: *z neogibnostjo vprašanja — zakaj živiš — povej zakaj si mrtev — svoj glas izklesan v molčanju — boš pogoltnil sam*. Če bo in ko bo umrl, se ne bojo tresle gore, ne bojo udarjali bliski, ne bo vstal od mrtvih, ne bo šel v nebo, ne bo odrešil človeštva. Mrtveci so brez pomena. Mrtveci so zgolj mrtveci:

tisti, ki jih ni. Iz smrti ne nastane nič. Smrt ni pogoj rasti. *Glas*, ki ga je živi povzdignil proti nebu in svetu, ki ga je v teku svojega življenja *izklesal*, pada vanj nazaj, se mu zatika v grlu in nazadnje izgine brez sledu. Je le tisto, kar ostane, kar se preživi, kar vztraja: kar se zapiše v svet — kar bo.

VID IN VIDIKI. Zagoričnik en sam trenutek ne vzdrži v istem, težko si je predstavljati bolj negotovega pesnika. Pred sleherno situacijo popušča, vse sprejme, obrača se, kakor nanese in kamor ga nese. In vendar v resnici ne preda niti za ped priborjenega ozemlja, ne popusti niti za senco sence. Že se zdi, da ga ni, že ugotavlja popolno nemoč in svojo lastno smrt, naslednji hip je kot jeklo: prožen, svež, udaren, neprebojen. V svoji prvi objavljeni pesmi — v *Golobih* — je golobe imenoval: *vi frfotavi vidiki moje zvedavosti — neutrudni iskavci*. Golobi niso prisproda odsotne Biti, torej nekaj objektivnega, nasproti mene postavljenega (kot, recimo, pri Strniši), golobi so jaz sam, moj podaljšani jaz, gledan kot pogled. Pesnikove oči niso fiksne, pritrjene zmerom na istem mestu, njihova optika ni enkrat za vselej strukturirana. Pesnik ima leteče oči, njegov pogled so golobi, ki so zdaj tu zdaj tam, zdaj pred opazovanim predmetom, zdaj za njim ali nad njim: spreminjajo hitrost, zdaj mirujejo, zdaj se prestopicajo, zdaj v nezadržanem letu režejo prostor — zato pesnikove oči vidijo svet zdaj kot stalen in trden, zdaj se svet opoteka, zdaj napreduje, potem spet nazaduje, nazadnje je le črta ali brisan prostor, v katerem se da vse le slutiti, v katerem je vse pomešano, zabrisano, samo krogi in lise in luknje. Pesnikov vid so njegovi *vidiki*: množica popolnoma nepredvidljivih *vidikov*.

*Torej je moja podoba še vsa pred mano  
(Veliki spavec)*

NEPOPUSTLJIVOST. Že v navedenih verzih začetka *Velikega spavca* je pesnik spreminjal vidike, če pa vzamemo ta začetek v celoti za enoto, je v njem opisani svet gledan z drugega vidika kot konec pesmi. V začetku je nekaj načrtoval (volja do volje), a kaj kmalu obupal, čeprav ne obupal do konca (ohranila se je zavest). Prevladal je resigniran, črn ton. Na koncu prevladuje svetla, prav optimistična barva. Oglasi se vera v prihodnost, kar bo prišlo, se zdi zagotovljeno in prijazno. Zdaj ve, da ni nič, da je le zavest. Polnost, bit, eksistenca, vse to pa prihaja. Človek ni več zgolj zavest, zdaj je tudi vera. *To pa bo moj brat poglejte — to pa bo moja sestra — videti hočem še druge pred sabo*. Naenkrat se vse sveti v jarkem soju najbolj svetlega od svetlih vidikov. V prihodnosti bom jaz, moji bratje, moje sestre, videl se bom, viden bom, a eden med drugimi, člen v občestvu, plamen v goreči skupnosti: to bom in to in to in to bo in to in to, vse, kar zdaj predvidevam in načrtujem. Neprebujenost se je končala, sen je izpuhtel, kolena so spet trdna, obraz uprt v visoko. *Odpiram veke in to delam nikoli s privajenim naporom — ker je slednje tra-*



janje luči — drugače nezavzetno. Jasno je, prihodnji — edino mogoči in edino resnični — svet ni pladenj slaščic, ki bi jih lahko kupil za malo denarja brez navora, po utečeni poti trgovine. Zdajšnost in prihodnost nista kupec in prodajavec, ki izmenjujeta dobrine. Prodor v (prihodnji) svet je skrajn *napor*, izbira si pot, ki ni bila še nikoli prehojena, na Erinije, ki so me pri *zavzemanju* sveta napadale, ni mogoče gledati kot na nekaj, čemur se da *privaditi*. *Nezavzetna* prihodnost — Bit — se odpira le do skrajnosti nepopustljivemu, verujočemu, budnemu, zavednemu, zvi-temu, premišljenemu in previdnemu Iskavcu — Borivcu. Na vmesne po-staje živalske trudnosti in popolnega popuščanja že vnaprej računam. Vem, da bojo prišle. V obilici. Prodiram, verujem, zavzemam, *dokler se ne utrudim*. Ne bojim se, kaj se bo zgodilo na teh postajah — jamah. Očitno mi je, da *v naslednjem snu lahko bevskam na luno — ali pa kar tako*, se pravi, da vpijem zaman, da krilim z rokami kot shisteriziran don Kihot, grizem brez zob in osvajam brez meča. Nič zato. Zavedam se, da *dan mi je dan — kar pa mi je danega — nisem jaz — jaz sem — kar storim*. Pesnik ne laja več proti mesecu, vesoljska ladja Konkvistadorja, ki se je napotil skoz čas, drsi v Neznano, v Prihodnje, v Resnično, v Bit. Kar je, tega ni. Kar je dano, je zavdano: s klico neeksistence. Je, kar bo, kar prihaja, *kar storim*, da bo prišlo: kajti s tem, ko delam, je že pričujoče. Dejanje — uresničena volja, vdelovanje in izdelovanje sveta — je Bit. Zato govori pesnik v začetku *Odstopanja jutra* (konec pozna spet čisto drugačno optiko): *To pot — obrat v nenehni tok svetlobe — spet sprosti — po brazdi nočne maske — jato ptic, — da smo v zavetju, — kjer je čas dobil razpoko, — komaj proti Sheriji odpluli, — pa je dozorela zora; kar smo bili, — čez hip že nismo več*. Delo — plovba v nebeško fabrikalno Arkadijo — je edina možnost. Dejavnost je edina, ki zmore zadati neiz-prosnemu Času učinkovit udarec, ga načeti, nastalo *razpoko* izrabiti, do-biti *zavetje* pred zlimi silami temne Danosti, zakrmariti v *nenehni tok svetlobe*, uspešno izvajati pravilne *obrate*, *pluti po brazdi*, ki jo sami pu-ščamo za sabo. Akcija nam je priskrbela *Zoro*.

*bodi*

*sam sebi poslednje upanje*  
(*Divertimento za tenor solo*)

ABSOLUTNA AVTONOMIJA. Na tej točki se Zagoričnik srečuje in istoveti s Krambergerjem, z njegovo svetlo, samozavestno, dejavno Voljo do življenja, z njegovim nagnjenjem do Dela, z njegovim optimizmom, prodorom v Prihodnost, vero v trdnega, jasnega, nepopustljivega Človeka. Naslednji hip ga že zapusti in naredi še korak naprej: k absolutni avtonomnosti zgodnjega Grafenauerja; le da je njegova avtonomija — v nasprotju z Grafenauerjevo — dejavna, obrnjena navzven, v svet, je pa ravno tako samozadostna in popolna. Grafenauerjeva avtonomija je naivna, naravna: dana. Hkrati pa harmonična, lepa. Ravna se po pravilu: je, kar je. Zagoričnikova je kritična, iz popolnega dvoma porojena, nasilna, ekstremistična, ekskluzivna, nenaravna. Sledi devizi: je, kar bo. *V obsto-*

*ječi strukturi — minevanja — bodi — sam svoja usoda.* Zagoričnik izhaja iz jasne zavesti o naravi našega sveta, ki ni trdna stabiliteta, temveč nenehno usipan je v času, razkroj, razpad. A človekova narava je prav v tem človeška (subjektna), da se ne uda tej objektivni naravi in da se ji aktivno upira. Še več. Če hoče zares zmagati, mora biti človek absolutno neodvisen od objektivnega sveta. Poudarek je na: mora. Ker namreč ni. Mora ravno zato, ker ni. Pesnik ustvarja absolutno avtonomnega človeka. Postaja Bog in si pravi: *bodi*. Upanja zate ni v svetu, kar boš sam storil, to boš! Bodi sam svoj Zakon (*usoda*)! Ne oziraj se na zakone sveta, ki narekujejo *minevanje*! A ker je v resnici vse to spet le njegova volja, načrt, in ker tudi ve, da vsega tega ni in da je tisto, kar mora biti, v čisto drugem pomenu kot tisto, kar že je, zaradi tega pri zadnjih vratih sprejema tudi zavest o neogibnosti minevanja. Le da ne bo heterodeterminiran, da se ne bo podredil Zakonu Objekta, temveč bo to, kar pride samo od sebe, hotel sam. *Bodi — sam svoja smrt*. Ve, da je večno življenje slepilo in da je vse podvrženo umiranju. Torej: hōti smrt in postal boš njen Gospodar, Zakonodajavec, absolutno avtodeterminirani Subjekt.

*in dobro je biti*  
(*Vedra katedrala, Pod tri*)

BITI. Vrnimo se k *Vedri katedrali*. Njena naslednja pesem — *pod tri* — nas seznanja z novim in zelo važnim momentom Zagoričnikove poezije. Bit je v tej poeziji drugorazrednega pomena. Sploh je ni mogoče primerjati — recimo — s Strniševim Bitjo. Pri Strniši je osrednji Temelj celotnega sveta, pesniku je pred vsem drugim do tega, da izrazi Bit. Razumljivo. Strnišev svet je statičen, stabilen. Bit ima sicer svojo Zgodovino, ta Zgodovina pa teče po večnih, večno enakih, mirnih, majestetičnih tirih. Človek — subjekt — je v temelju nemočen; ker je le odsev in izrstek Biti, nima nanjo nobenega vpliva. Bit diktira njegovo usodo, sam pa jo pokorno sprejema. Ta ontološka situacija je Zagoričniku popolnoma tuja. Subjekt je po svoje enakovreden svetu, oba sta močna, oba nemočna. Človeku ni toliko do tega, da bi postal Bit, se pravi svet (do tega mu je sicer tudi, le da vzporedno, obrobno, med drugim, medtem ko bi bila Strniši taka ideja že vnaprej absurdna in smešna) — človek hoče *biti*. Bit pomeni sub-iect sveta (hipo-keimenon), *biti* se pravi agirati. Zagoričniku ni toliko do tega, da postane samo-stalnik, tisto, kar stoji samo; doseči se hoče v glagolu, v delovanju, ustvarjanju. Ne pravi: je, kar je, to je Strnišev stavek. Pravi: je, kar nastaja, kar postaja, se rodi, kar se postavlja. V nasprotju s Strniševim do kraja statičnim svetom, je njegov skrajno dinamičen. Vse se premika, nastaja, odhaja. Kar je, je gibanje.

*Pod tri* začenja: *Vem kako se postavi kamen na kamen — če imam vsaj struno — in roke s katerimi moram nekaj početi*. Njegov absolutni subjekt ni kot Grafenauerjev; da je absoluten, mora postajati absoluten, se dosega v absolutnosti, medtem ko je Grafenauerjevemu njegova absolutnost dana. Pri Zagoričniku sestavljata Absolutni subjekt in gibanje

nerazdružljiv par. Ni mu — kot Zajcu — do tega, da bi nehal biti človek, se spremeniti v Reč: v kamen. Ta trenutek, ko gleda skoz lečo človekove absolutne subjektivitete, se za nobeno ceno noče odpovedati človeškemu. Zajc beži proč od človeka; negira harmonični in čustveni humanizem z negacijo človeka. Zagoričnik negira isti humanizem s tem, da človeka stopnjuje. Krepi ga, dela za absolutnega Gibavca, Ustvarjavca sveta, ki se hoče v darvinističnem boju z drugimi in drugim ohraniti: biti. Zajčevske lamentacije so mu tuje. Največ mu je to, da *postavlja* kamen, da ga prime v roko, drži, razmišlja, spusti *kamen na kamen*. Dela. Svet spreminja, preoblikuje. *Ima. Ima svet, struno in roke*. Ne boji se imeti. Dejstvo, da prek pollašćanja postaja Gospodar, prek Gospodarja Uničevavec drugih — Rabelj, ga prav nič ne bega. Zakaj se ne bi pollašćal sveta? Pravi cilj je ravno v polastitvi, v osvojitvi. Zagoričnik je že zdavnaj opravil s tistim humanizmom, ki tako nenehoma vznemirja Zajca; ta je iz nje ga izšel in ga hoče zato, razočaran v svoji življenjski skušnji, premagati. Zagoričnik je naravno neskrupolozen. Zakaj bi moral v dejstvu, da so eni zgoraj in drugi spodaj, gledati patetično moraliteto, v kateri nastopajo Rablji in Žrtve, Ubijavci, Krivi, Zli bogovi, Izdajavci, Mučitelji, blasfemični Uporniki? Čemu vsa ta do kraja moralistična atmosfera, ki vodi neogibno v moralistični nihilizem?

*Čeprav so pota zvezd določena  
za naprej in za nazaj  
(Vedra katedrala, Pod štiri)*

**DOLOCENOST SVETA.** Zagoričnik ne bi bil Zagoričnik, če ne bi s popolno svobodnostjo prekinil svojo témo in našel popolnoma drugo vprašanje. Če mu je vse, kar je, res, potem ima do tega pravico. Karkoli bo načel, vse bo zvenelo pristno. Vsa pota ga peljejo v Rim. Téme nimam-téma sem jaz. A ta samovolja je le navidezna. Nikakor ni podobna šlamunovemu sistematičnemu nihilističnemu razbijanju; tam je samovolja temeljno načelo. Absolutni subjekt dokazuje svoj prav, svojo eksistenco le s tem, da načelno destruira brez načrta. Samovolja je vrhovni Zakon vsega človeškega. Zagoričnik je tej praksi tuj. Za šalamuna ni nič res, zato se sme — in je celo treba — vse razbiti. Za Zagoričnika je vse res, zato se lahko pogovarjam o čemer koli. Ko menja téme kot srajce, dela Zagoričnik ravno narobe od samovolje: prepušća se svojim asociacijam, gledanju vase in okrog sebe, vse z namenom, da bi bil čim popolnejši, čim kompletnejši, čim manj načrten, čim bolj zgolj uho. Prav nič ga ne moti, da je bil še hip prej Absolutni subjekt, ki je ustvarjal svet in sebe. Z enako pozornostjo zdaj posluša, Absolutni subjekt je pozabljen, kot da ga ni, kot da ga nikoli ni bilo. Pesnik je zamenjal lečo, zdaj drugače vidi in druge stvari ležijo v njegovem zornem polju.

Iz megle nevidnosti se je spet pokazala stena. Le da ne kot neskončna, nepremagljiva, bazaltna. Zdaj je pesnik geograf, znanstvenik-popotnik, ki je povrh vsega še ljubitelj. Sprehaja se po steni, opazuje, beleži,

vnaša v zemljevide nove podatke, vztrajen, začuden, pameten, miren. Sam sebe ne vidi več. Ne loči se od daljnogleda, vidi le, kar je daleč, kar je objektivno. Če pogleda kaj, kar je blizu — celo na sebi ali v sebi — vidi vse razmazano: nič. Čim dlje so predmeti njegovega zanimanja, tem ja-snejša je slika. Pesnik je postal zvezdogled.

To svojo nenadno spremembo opiše tudi sam. Pesem *Pod štiri začejna* takole: *Odpiram vrata v noč — Vsak večer ista vrata — Vsak večer v drugo noč — Tako zlahka dosežam raznovrstnost*. In že je tu nova noč: *ozvezdja, morja, Alpe, ribe, sadovnjaki, psi* in druge živali. Astronom, botanik, biolog, geolog — vse v eni osebi. Mirno, brez nervoze — na to kaže tudi ritem pesmi, ki je v primerjavi s prej navedenimi vsaj v prvem delu izrazito pripovedna — kontemplira: *Tako oči drugih zvezd zamolčijo — istost med Velikim vozom Alp in — Jadranskega morja*. Vsa narava je identična in določena za naprej in za nazaj. Človek je svoboda, pohlep, praksa polaščanja in ustvarjanja, vse, kar dela, je nepredvidljivo, natura, ki mu stoji nasproti, je neogibnost. Ne da se je spremeniti, poteka po svojih pravilih, kot ura teče nepodkupljivo, enakomerno, stalno. *Kajti zvezde so prav naravnane*.

*In za kanec le zagreni*

*Vseobsegajoči zakon o prostem padanju  
V nič*

*(Vedra katedrala, Pod štiri)*

PADANJE V NIČ. Ura teče nepodkupljivo, kaj pa je s tistim, čemur odmerja čas — z naturo? Če se ura sama v sebi ne izteka, brezkončna, ali je brez konca tudi vsaka reč na tem svetu? Zagoričnik ni tega mišljenja. Čas ne pozna staranja, pesek v peščeni uri pa se izteče. Posoda se izprazni. Pesek pade skoz odprtino prehoda v nič. Vse se stara, vse polzi svojo neogibno pot k smrti. *Odpiramo krste sardin*. Morje umira, živali odhajajo in zvezde: *že zdavnaj mirne — se spuščajo skozi veliki golt*. Golt je tista točka, mimo katere se usuje pesek peščene ure. Kam? Onkraj? V nič?

Pesnik sedi za mizo, sem in tja vstane, odpre vrata, noč je, zvezde bleščijo, Alpe se svetijo v zvezdnem soju. Pesnik sprašuje in se izprašuje. Bo našel svoj temelj, identiteto, Zakon v sebi, v tem nemirnem donjuanstvu človeške akcije? Se bo torej vrnil k prometejskemu začetku Evrope, v humanistično vero, v titanizem, v optimistično revolucionarnost, k človeku Bogu? ali pa bo — po še bolj tradicionalni slovenski navadi poiskal vse zaželeno v negaciji sebe, v naturi, v kamnu in reki, v zakonitosti nečloveškega? Bo torej potrkal na vrata romanticističnega panteizma, prisegel na svet, ki daje obupanemu in osamelemu zgubljenцу varno zatočišče? Saj *sence . . . zvezd . . . zagotavljajo varnost*. V prvem sam ne vzdrži, drugo samo ne drži. Ne ve, ne more se odločiti. Kar naprej nekaj ve in se za nekaj odloča, a kar naprej se mu vse podre, praznih rok se znajde ne-bogljjen pred nerešljivimi vprašanji. V tem je Zagoričnik veliko širši, kompletnejši, manj dogmatski, manj naiven, bolj skeptičen, bolj skušen,

manj zaverovan v svoje trenutne rešitve kot pretežna večina slovenskih pesnikov. Ti so se ponavadi precej hitro odločili za eno ali drugo rešitev. Zagoričnik se odloča za obe in o obeh tudi dvomi. Vidi njuno moč in njuno nemoč, se pravi nemoč nature in sebe. Videti svojo nemoč pa pomeni biti toliko močan, da lahko beležiš svojo nemoč; a nemoč je temeljna. Kako izpluti iz vrtinca?

Čutenje, čutenje misli, mišljenje, ustvarjanje mu ni nič pomagalo. Na koncu vsega je prežal Zlom. Zdaj drsi po isti poti tudi opazovanje nature. *In že ne zadošča več Andromeda — In vsa ta ozvezdja severa — Zato pogled toliko strelja proti jugu — potem se plazi skozi temo sence — in že z zadovoljstvom izprazni čašo — nečesa drugega.* Komaj za hip je bil zvest eni usmeritvi (*za hip se prepuščamo požirku vrat*), a že se mu oglasi v drobovju nezadoščenost, Ahasver spet zbeži, se izda, napoti drugam. Kam? *Sence, skoz katere se plazi, so varne le na videz.* Pri priči je ugotovil, da v tej varnosti *zašklepetajo zobje — lačne živali.* Natura ni Oče, ki bi vzel človeka — sinu — v zavetje, ga zaščitil, skrnil v naročje, božal in zaklenil pred njim samim. Natura se izteka. Zato kliče vznemirjeni, temačni, zadihani pesnik: *O mrtve zvezde rib — vaša je zora in biseri rose na smetišču.* Zora, ki smo jo zasledili v *Odstopanju jutra*, in ki je takrat zares pomenila to, kar zori k dozorelosti, je zdaj dragulj *na smetišču*, parodija, poetični okrask dokončne zavrženosti sveta. Zora osvečuje le *smetišča*. Vse zori le v *smetišču*. Smetišče je tisti nič, v katerega je zdrknil pesek peščene ure. Kar se nalaga na svetu, kar smo ustvarili, zgodovine, kulture, civilizacije, države, človečnost, vse je le palača iz smeti. Ustvarjanje je smetenje. Kreator izdeluje iz granitnega bloka skulpturo: z dletom odbija odvečno, odbija ves v ustvarjalnem zagonu, pred njim je Cilj — realizirati zamišljeno, odbija in odbija, čas teče, in ko je odbil zadnji drobec, se je odkrila boginja iz Saisa: Nič. Ves granit leži po koščkih na tleh, skulptura je oblika Niča: Nič ni ostalo, razen grmade drobcev, čudovitih ostankov in zvestih prič Človekove veličine iz Obstočnosti nature. *O ribe mrtvih zvezd — vrnil se boste v morje z oglodanimi skeleti.* Ostal je le *skelet smetišča*. Vse je obžrto, razgrizeno, pogoltnjeno. Zorenje je žretje. Nastajanje je neskončna zgodba o ponesrečenosti. *O zvezde mrtvih rib — iztirite pohitite iztiriti.* Tir sveta vodi v Nič. Na koncu se obe tračnici stekata v točki: v Izginjenju. Iztirjenje je legitimni Konec tira. Padanje v Nič je neogibno in neizprosno. Zato pesnik sklepa četrto pesem tega cikla: *Ostanite v noči — zadržite prekleto noč — naj ostane — zadavljena v krematoriju jutru — in brez dela vratarji nesmrtnosti.*

*ljubite se in množite se če vam paše  
(Velika katedrala, Striptease)*

OHRANJANJE. Vse možnosti še niso izčrpane. Zakaj bi imeli le ustvarjanje (rast) in propadanje (sušenje), zakaj ne bi upoštevali tudi ohranjanja? Smetišče odpadkov pravzaprav sploh ni Nič, temveč nekaj; to so odpadki. Zakaj jih hočemo izničiti, jim vzeti eksistenco? Jemljimo jih

takšne, kot so. Zakaj bi ves dozdajšnji in zdajšnji svet gledali kot ničen, izničen, neobstoje, če pa je tu, če se v njem vsak dan dušimo in zastrupljamo. Označimo ga kot to, kar je. Pesnik pravi: *ne gledam več a vse bolj vidim — pornografijo nakopičene luči*. Zares, kar vidimo in v čemer živimo, je *luč*: tisto vmesno med svetlobo in temo, tisto umetno, žarnica, neon, plinske svetilke, sad našega dela, a tako krhek sad, komaj brli, neprenehoma pregoreva, neprenehoma moramo budno paziti nanj, vzdržujemo ga z velikim naporom in pozornostjo, umetna svetloba, ki je napol tema, sivo v sivem, nevtralnno, banalno, a tako človeško. Dan in noč, sonce in tema se menjata, dve skrajnosti sta v nenehnem medsebojnem izključevanju, *luč* pa sveti podnevi in ponoči, noč spreminja v blede, polovični, umetni, klavirni, zasilni, a tako zaželeni in potrebni dan, dan kuži z nočjo, mu jemlje svežino, polnost, naravnost. *Luč* je ohranjanje človeštva. *Luč* je naša edina pristna razsežnost, nas, plehkih, površinskih, začasnih, medlih lažnih herojev, pogoltnih Falstaffov in ponesrečenih Hamletov. Nasprotja se stikajo, iskre preskočijo in živa sila ugasne. Ne v Osvajanju ne v Niču ne moremo živeti za stalno. To so trenutki, bežni, veličastni, a kar se da hitro minljivi. Dan in noč sta prizorišče Titanov, bogov in polbogov, za ljudi je mlačna sokrvice Srede, neizraziti most med ostrinami, starčevske toplice in dojenčkovski inkubator. Vivat banalnost saharinskega povprečja! To je naša zgodovina; ne sveto pismo Svetnikov in Herojev, temveč abecednik za dnevno uporabo, sedenje po institucijah, poslovanje, vrtenje v krogu, počenjanje, mirovanje, varovanje smeti, urad za zavržene reči. Zagoričnik to ve: zgodovina, svet, vse, kar imamo in smo, je *nakopičena luč* in ta *luč* je *pornografska luč*. V njej ni sledu Svetega. Šalamun se je odločil za totalno deratizacijo, za očiščenje te pornografije, za absolutno človekovo Osvoboditev v Niču, v goli abstraktni in nečloveški Reči, za negativno ontologijo, za nihilistično religijo. Šalamun je nihilistični revolucionar, vodi ga Zagon posmehljivega Brivca, ki striže svet na balin in ga brije na ničelno pozicijo. Šalamun je humorist z zastrupljeno sabljo damaščansko. Njegova zvezda repatica je riba Faronika. A nasproti Zagoričniku je to naiven zanos, vase prepričana vera, prepričanje o uspehu te škratovske igre. Za Zagoričnika je Šalamunov nihilistični obet atomska smrt, ki je zapakirana otroška igrača; lahko jo navijemo, počí, vse se razleti, nič ne ostane, ostane Nič, potem jo pa sebi v zabavo, drugim v nejevoljo spet navijemo, spet počí, spet se vse razleti. Nič poka in zakuka kot kukaviča v naviti uri ob določenih časovnih notah, pa se spet umakne v svojo grozečo luknjo, se zapre vanjo, spet navijemo naš Peklenski stroj — nihilistično poezijo — vsi v strahu pred to zaprto luknjo, v kateri so nakopičene megatone nitroglicerina in atomskih snovi, spet počí . . . in tako ponavljajoče se poteka — kot sikanje parne žage — naša človeška zgodovina. Vojne, revolucije, nastanki novih religij, ideje, rojstva, smrti, velike ljubezni, vse to poka kot petarde na večer pred praznikom, se sveti kot živopisne rakete, blesti, boli, vmes med tem vzvišenim direndajem pa vlada banalnost v nas, naše ohranjanje, *luč*. Poezija se pozanima za vse podatke, zbere vse smrti in veledela, jih opiše skupaj v kratki pesmi. Kdor to pesem prebere, čuti, kako je svet nabito poln

Energije, Zla, Pokončnosti, Usodnih dejanj. Pa je v bistvu ta poezija le goljufija. Teh Usodnih dejanj in drugih njihovih Veličastnih dvojčic je med nami toliko, kot je materije v prostoru: komaj kaj več kot nič. Kaj res živimo zaradi njih, od njih in na njih? Ali pa ima prav Zagoričnik, ko postavlja nasproti šalamunski revolucionarni viziji svojo — banalno: *in mrhovinarji občudujemo svoje popke — namesto da bi požrli danes — kaj šele včeraj in dneve pred njim — ki že zaudarjajo*. Salamun je začel stoletno vojno požiranja, odstranjevanja, Zagoričnik ve: za stoletno vojno pride spet stoletni mir, a med stoletno vojno samo je bil večinoma mir. Ljudje umiramo v trenutku, v letih med trenutkom rojstva in smrti pa se ohranjamo, trgujemo, se vadimo z orožjem (pripravljamo na smrt), jemo, izločamo, spimo, spimo in spimo. Prav, vse to naše ohranjajoče življenje lahko imenujemo umiranje. S stališča Absolutnega (morale, najstva, cilja, osredotočenosti, polnosti, Velikih dejanj) tudi je umiranje. Zato Zagoričnik govori o *mrhovinarjih*, ki da smo in ki da tudi bomo ostali. Vendar se hkrati zaveda, skušen, moder, objektiven, neprenagljen, nerevolucionaren, zrel, da je to *mrhovinarstvo* naša temeljna kondicija in Rešitev.

Potemtakem ni nič čudnega, če *Vedro katedralo* in s tem celotno zbirko sklene z razprto tiskanimi besedami: *ni smrti — ampak je luč*. Naravno je, da nas poziva: *kupujte stare zavržene ure — kupujte budivke ki ne budijo več — čuječe jutranje straže — na križiščih prebujanja*. Vsakdanost je odsotnost budnosti: je polzavest, dremanje, vegetiranje. Kje so danes preroki, ki še verujejo v svoja videnja? Danes poznamo le sejemske mešetarje, ki nas zavedno goljufajo in nam ponujajo že vnaprej splavljene oblube. Naš čas je čas pritlikavega migotanja, naš prostor je kozmični Ponteroš. Kje so danes Vidci, Heroji, Žrtve, Titani, Prometeji, Matere? Zajc je svoj pandemonični svet podaljšal izpred dvajsetih let, vidi ga ožarjenega s svetlobo in temo Revolucije. Danes ljudje ne umirajo za svoje vizije in ideje, danes ne ubijajo ljudi tako, da bi iz njihove krvi rasle velike rdeče rože Vere, Svobode, Zla. Danes umiramo po *globoko znižanih cenah*. Prihodnosti si ne osvajamo na bojnem polju, v zaporu, na mučilnici. *Čas sedanji in čas prihodnji — si omogočite po globoko znižani ceni*. Sonca ni več, prelepljeno je z lepilnimi trakovi, obvezano, drgeta od mrzlice: ne sveti, ne gori, ne greje, le visi kot reklama za Namino sidol pasto. *Staro skoraj nerabno sonce obesite — na steno — lahko mu podtaknete žarnico — in bo čisto dostojna luč*. Povsod je sama luč, grmade protez, umetnih src, umetnih konj. In umetnost ne more biti umetnost, če ni sama umetna in če s to svojo umetnostjo ne odkriva umetnega. *Dan in noč* se sramujeta, da sta bila nekoč resnična. Zdaj se pridružujeta splošnemu *strip-teasu* (*strip-tease* je tudi naslov te pesmi, pete v *Vedri katedrali*). Čim bolj se sleči, seveda ne pomeni čim bolj se približati *goli resnici*, temveč narobe: odvreči s sebe vse, kar ni banalno, trgovsko, neresnično, mlačno, umetno. *Dan in noč* tekmujeta v *slačenju*. Celo Čas smo postavili v oklepaj. *In sploh ni nujno da je čas*. Izpostavili smo temeljni Zakon, da bi se lahko zgolj ohranjali v danem, postalem in postanem.

To zgodbo o *dresiranem iskavcu* danega nam pripoveduje zadnja pesem v *Veliki katedrali* (in v zbirki) — *Potop*. Ironija naslova je prav v tem, da *potop* ni potop. Nič (smrt) se nikoli ne realizira do kraja. Vse se spreminja v luč, v brezbriznost, v kalnost. Vse ostaja. Čeprav vse propade, vendar vse tudi ostane. Vse ni in hkrati je. Vse umira in obstaja. Vse se godi in nič se godi. Vse se spreminja in vse ostaja isto.

Pesem podaja najprej atomsko smrt: *potem je padal pepel — tri dneve in tri noči — dolgo noč — razpadla so trupla — graditeljev golobi so — ocvrti in sidro trg — republike nebotičniki gore — in o katedrala in o vse*. Vse je propadlo in razpadlo. Ni več stavb, živali, ljudi. Vse je padlo v nič. A vendar: *kdo vas odkrije pompeji — čez tisoč sedemsto let — in se kakor trnulčica prebudiš — kadar te najde srečni princ*. Zgodilo se je, kar je napovedoval začetek: *če pa vržejo H-bombo — bo pa vse izravnano*. A vendar se ni zgodilo. Vse je ostalo, kot je. Kot *Trnulčica* se vse zmerom znova prebuja, ostaja in se ohranja. Vse se da najti. Nič ni izgubljeno. *Premnoga bogastva bo našel tisti ki — išče*. Nihanje je večno, vse se vrača enako, kot je bilo. Rojstvo-smrt, udarec navzgor, udarec navzdol. Kajti: *potem bomo prišli — bivši ljudje in ga bomo požrli — zmeraj pride kdo — zmeraj kakšnega požremo*. Ustvarjanje-uničevanje, vse hkrati. To trije, to hkrati pa je ohranjanje. Svet se guga gor in dol, a mi smo iznašli metodo, s katero naredimo ta gor in dol za nekaj povsem navideznega. *Zdaj že iskavce — dresiramo zato da jih — potem požremo zadosti — iskavcev bo še za bivše ljudi — zadosti pompejev*. V tem je sklep in poanta pesmi. Cloveško grozo, katastrofe, Velika dejanja instrumentaliziramo, vlijemo v kalup, jih po meri prodajamo, stereotipiziramo, v velikih serijah. Atomska smrt ni (več) atomska smrt, ljudje, ki so umrli, niso umrli, ljudje, ki so živi, niso živi. Da bi vse ohranili, da bi se izognili resnični Smrti in resničnemu Življenju, smo izdelali *dresirano smrt*: opico na vrvici, vrvico na opici. Naš svet ni (več) tovarna smrti, postal je tovarna filmov o smrti.

*Sipilos! Puščica v tilnik, železna ost pri vratu ven*  
(1 Aga 9 mem 6 non 4)

SMRT. Dvoje smrti je: resnična in navidezna. Zagoričnik noče biti enostranski. Če poudarja eno plat, se bo naslednji trenutek že zavzel za drugo, s tem prvo ukinil in hkrati ohranil — nikoli pa vzdignil, po heglovski, na višjo raven. V *Aagamemnonu 1964* — pesmi iz srede zbirke — se oglašata dva tipa smrti. Najprej resnični konec. Pesem so konča: *Tako gredo, hite k objemu svojcev — vojščaki, kar jih je ostalo. — Prvi med njimi prvi skloni glavo, — drugi klonejo za njim — v ravnodušnost hladne grede*. Za življenja so bili slavni vojščaki, Veliki ljudje, vzdržali so, ostali neporaženi, le jata jih je še bila, vendar se niso mogli izogniti smrti. Umirajo, odhajajo za zmerom. Konec je z njihovo veličino, *greda*, v kateri počivajo, je *ravnodušna*, nič ji ni mar, kdo leži v njej, cesar ali berač, heroj ali izdajavec. Smrt je absolutni konec pomena. Bil si, ni te več. Kar



ostane, je drugi tip smrti: navidezna smrt. Na truplih Junakov je zrasla komercialna civilizacija, ki to bivšo smrt prodaja, z njo zasluži, od nje živi. Ta civilizacija je tista, ki ohranja svet. Le banalnemu trgovcu se lahko posreči, da mrtvega človeka, ki je padel v Nič, na čudežen način spet obudi k (lažnemu) življenju. Poškropi ga z živo vodo reklame in Agamemnon, Ahil, Hektor, Odisej, Ostrovrhar, vsi so tu. Prava smrt je končna smrt: Nič. Navidezna je neskončna: mors immortalis. *Ognji na nebu kažejo proti Argosu, — kakor to omenja turistični prospekt. Prideš v Grčijo, prideš kamor koli, vse Veliko, vse Resnično iz preteklosti je še tu, a na način maske; celo narašča, a na način, s katerim je Zagoričnik označil ta pojav v Stripteasu: kakor narašča mrhovina preteklosti. Leta 1964 srečaš Agamemnona in ga nagovoriš: Torej si še tu, stari mrhovinar. — Torej še glodaš svoje kosti. — Tak tako te preživlja z neizogibnostjo tradicije — trgovina s človeško bedo in neumnostjo. — Vzdržuje te vzdrževanje dobrih starih običajev, — običajno starih in manj običajno dobrih. In veš: Privlekli smo na dan oguljene in zaprašene vojske. — Nobene nismo pustili na cedilu. — Vse pride prav prostituciji praznega meha. — Aleluja, zgodovina! Aleluja, mati! — Aleluja, neizčrpni kapital smrti!* Odprta knjiga zgodovine se zapira, življenje postaja enodimenzionalno, vse je brez vrednosti, le še tržna cena velja: *Razen kazni, ki jo bogovi nalagajo za dvom, — je vse na voljo cenjenemu občinstvu. — Pred ušesi krhkega kamenja zvonimo — dan in noč, pa še naprej — glede na ponudbo in povpraševanje o večnosti.* Je bilo torej tisto nekdanje Véliko sploh smiselno? Kaj je ostalo od vseh bitk v življenju vseh posameznikov, od vse volje, truda, poštenosti, zmožnosti, uspehov? Ko se Zagoričnik sprašuje o uspehih, delu, pomenu življenja zgodovinskih oseb, se prav za prav vprašuje o uspehih, naravi in smislu svoje osebne zgodovine. In kar ugotovi, je isto. Po tridesetih letih muk ostaja praznih rok. *Pesem se začne: To je preostala jata tridesetletne bitke. Čemu torej živeti? Zaradi trgovcev, ki bojo prišli pozneje in kovali dobiček iz Kristusa, svetnikov, padlih borcev, iz vseh žrtev sveta? Kakor koli obračaš svojo skušnjo, na koncu zadeneš zmerom isti napis na spomeniku: Pes ti liže prazne dlani, Agamemnon. Nobene vrnitve ni. — O, tolikokrat so se oceani izsušili — in je zemljo obšla smrt — in zmagovalci padajo tako — pod svojimi zastavami — in ostajajo praznih rok. Ali torej ni upravičen obupani krik: Vrnitve ni za tisto, česar ni bilo, — in ne za tisto, kar še pride, ali ne. — Tedaj nasproti svojemu raztrganemu telesu! — Naprej z dvignjenimi rokami, — s prapori, simboli, kričanjem v brezumnosti!*

Očitno je, da sta si v tej točki Zagoričnik in Šalamun zelo vsaksebi. Temu je malo mar humanizma, zares dobro je opravil s sentimentalizmom in moralizmom. Ob stavku: Vse, kar je, je vredno, da propade, ostaja hladen, miren, kvečjemu porogljiv. Človekove težave mu ne delajo težav. V Zagoričniku pa še zmerom tiči stari zajčevski razboleni moralist (kot tiči v Zajcu minattijevski in v Minattiju cankarjevski), ki ne more pristati na vse, kot je, ki se ne more sprijazniti z Ne-smislom, s človekovim dokončnim polomom, in zato izziva, protestira, romantik, ki se ne zna in ne pusti poraziti. Tudi v njem se je vzdignil humanizem. Ne more

skriti, zanikati in odpraviti svojih teženj po človeškem svetu, svojih idealov-humanističnih predstav. *Kakšen izgovor, joj, da so Tantalidi prekrvavi, — in zato ne gredo v denar! — Po čem pa je kri na Cipru, — je cenejša in bolj obstojna? — Dajmo, no, lahko bomo prepleskali brloge — s to lepljivo barvo Niobinega potomstva.* Tu — v tej točki, v tem vidiku — se Zagoričnik pridružuje slovenskemu humanističnemu pesniškemu izročilu in se jasno loči od današnjega avantgardizma. (Izhaja iz Tauferjevega tragičnega protesta ob mrtvih herojih.) S Šalamunom ga sicer združuje odpor do socialnih nosivcev tega skomercializiranega sveta, do njihovega življenjskega stila, postopkov, zavesti; način, kako izraža ta odpor, pa je različen. Šalamunov je vzvišeno avtonomen in briljantno posmehljiv. Zagoričnikov je prizadet, nemočen, nesrečen, obupan, torej očitno bolj tradicionalen. Napad na srednjeslojsko — malomeščansko — pozicijo je direkten in besen. Ta pozicija govori takole: *To je Helada! — Obiščite ljubezen svojega očesa! — Novci nadomestijo vašo revščino. — Skupaj bomo prežvečili ta svet. — Dobrodošli v herojski Grčiji! Resnica pa je čisto druga: Sedem sinov in sedem hčera. — Ismenos! — Samozavest prekine krik v smrti brez sodbe. — Tantal! Fedimos! Borivca v travi. — Njuno vklenjenost potrdi puščica sončnega boga. — Alfenor! Železo v srce z božansko naslado. — Damasihton! Puščica v koleno, — druga skozi usta do perja v vrat. — Ilioneos! Smrt za najlažjo rano, — ker je nebesnik ganjen od njegove prošnje.* Itn. (Te verze je sprejel za svoje, tako globoko so se mu videli resnični).

*Vedno pride kdo, klati okoli,  
dokler ne omahne čas in pride naslednji.  
(1 Age 9 mem 6 non 4)*

NE-SMRTNOST. A Zagoričnik ne bi bil Zagoričnik, če ne bi — kot že tolikokrat doslej in še tolikokrat poslej — povedanemu dodal še kaj, in to kaj takega, kar bo dokončnost njegove sodbe omejilo, relativiralo, obrnilo list in pokazalo drugo podobo. Ob bok popolni Smrti postavlja zdaj ne-smrtnost. V *Agamemnonu*, kjer je Smrt razglasil za dokončno, je zapisal tudi naslednje verze: *O, kakšna riba seveda ostane, / ko jo vrže na suho, / kakšna se nauči poganjati noge; / koliko smrti, / pa končno le letajo proti nebu.* Ali ni to kar optimistična hvalnica Razvoju, Napredku, človeški Vztrajnosti, Možnosti? Na tisoče jih v vsakem trenutku premine, premaganih v spopadu s svetom, en sam ostane (čeprav je bil vržen na suho, se pravi namenjen pokolu), a ta zmaga v imenu vseh: v imenu Generičnega subjekta, Človeštva. Bili smo kamenje in plazma in ribe, zdaj letamo z nadzvočno hitrostjo. To je dejstvo. A nobenega dejstva Zagoričnik ni pripravljen zanikati. Vse sprejema na znanje. Vse vključuje v (svoj) svet. Vsa dejstva so resnica. Zato je človeški Rod kljub svoji absolutni smrtnosti absolutno ne-smrten. Koko gre to dvoje skupaj? Preprosto. V Zagoričnikovem svetu se nič ne izključuje z ničimer. Vsa nasprotja in navzkrižja so mogoča. In hkrati ne-mogoča.

OBOJNOST. Pesnik, katerega svet je preprost in direkten, bo zapisal: *nikamor* ne moreš, ali pa: tja in tja *moreš*. Zagoričnik si je dosleden. Zanj je zares točna ena sama trditev: *Nikamor Moreš*. Je in ni hkrati. Ohranja absolutno Možnost, obenem jo popolnoma zapira. Postavlja absolutno Nemožnost in jo takoj brez pridržka prekliče. V teh dveh besedah, v njuni pomenski strukturi je skrito bistvo Zagoričnikovega pesniškega sveta.

ENAKOST RAZLIČNEGA. Po formalni, enosmerni, evklidični pameti lahko *izstopiš* iz vlaka le enkrat; če hočeš izstopiti še drugič, moraš prej znova vstopiti. Pesnik ne misli tako. Po njegovem iz istega vlaka nenehoma *izstopaš*, ne da bi moral vmes znova in znova vstopati. V vlak — življenju — s i. Nobena sila te ne more pregnati iz njega. A vendar si nenehoma preganjan, celo sam, po svoji volji odhajaš. Kje si torej? Tu ali tam? Pesnik odgovarja: zmerom le tu, a tu na način tam. Moje tukajšnje prebivanje je *izstopajoče*, poslavljaajoče se. Moja eksistenca je *iz-stopanje*. Identiteta človeka je zmerom le identiteta nasprotnog, nezdružljivega. Živim svojo smrt. Prebivam svoje ne-bivanje. Sem, da nisem.

Zato je razumljiva notranja sila — Volja — s katero se človek brani (rodne) Smrti. Smrt je on sam, zato ve, kako nevarna mu je; odtod njegov nečloveški napor ohraniti se, imeti, uspeti, osvojiti, biti. Z ene strani padanje v nič (smrt) — *izstopanje*, z druge zagrizen boj za obstanek — ustvarjanje. Človek obstaja — kot zlata maska smrti. Človek umira — kot jeklen steber življenja.

*Nebo je izgubilo oporo  
in se osiplje  
(Sveder, Prva plast)*

NEUTEMELJENOST. Človek štrli kakor priostren granitni blok v zdajšnjost, v prihodnost, v svet. Če ga gledamo s prednje strani, se zdi ena sama Moč. Nič se mu ne more ustaviti. Njegova absolutna Volja bo razdrla vse vulve, vse odpore, vse ovire kot pajčevino. Osemenila bo vesoljstvo, ga naselila, se razmnožila in zavladala na vekov veke. Takšen je optimistični, zanosni, verujoči pogled obdobj in ljudi, ki so vsi zamaknjeni v čudež Možnosti. Zagoričnik ne zanika tega pogleda (kot ga — recimo — kasni Minatti ali Krakar). Izpopolnjuje ga z nasprotnim pogledom, z vizijo izozad. Vidi, da ta osredotočena masa aerodinamične oblike ni trdno zasidrana v granitnih temeljih. Vidi jo, kako visi v brezračnem prostoru, neutemeljena, *krhka*, samoutemeljujoča se, spodbujajoča se iz gole vztrajnosti in zažrte volje. A ker je pesnik sam človek, ne more zgolj gledati. Prisiljen je, da čuti, da doživlja to neutemeljenost v svoji najbolj intimni notranjosti. In to je — spet — muka. Kozmični projektil z enako silo, s katero je prej hitel v Ne-znano Pri-hodnjega, zdaj z zadnjim delom

pritiska na stene človeškega želodca, grmada kamenja na tenki opni, vase nazaj obrnjeni Pohod, teža Poloma, nemožnost vzdigniti se, se vreči iz sebe, delovati, osvajati, biti usodno stisnjen ob tla, v kot, sploščen pod milijoni atmosfer, zadušen v gosti temi morskega dna, nenehno potapljač se, utapljač se v globini veselja brez dna. Tu ni kaj storiti. To je môra — le da ne môra Strniševe *Lutke* ali *Inferna*, ki je ves čas transparentna skoz estetsko membrano (vzrok za to je preprost: Bit ostaja Lepa, Popolna, Jasna, Identična sama s sabo, čeprav je zdaj — na tej stopnji svoje Zgodovine — nenavzoča; zato je tudi naša môra, naš padec v neznano, naša smrt, naš delirij čudežno lep). V Zagoričnikovem svetu ni niti najmanjšega sledu o lepoti, skladnosti, milini, ubranosti. Njegova popolnost je kompleksnost, ki je znotraj same sebe do kraja raztrgana, zmleta, razvrtinčena, sphana, utrujena. Nikjer klasične jasnine Poussinovih arka-dijskih vedut. Identiteta je v istosti nasprotij. Skladnost so skladovnice odpadkov, opilkov, grč, tnal in neobdelanih kolosov. Totalna dinamičnost, do smrti upehan dir od sebe k sebi, noro bežanje v krogu, preplah, napad, zmeda tektonskih premikov je nadomestila Strniševo čudežno Slikanico. Zagoričnikov svet je grd, to je z vlago prepojeno lubje gabrov in brestov v jeseni, nagrbančena skorja absolutnega odpora nature zoper smrt, odpora, ki je sam v sebi že smrt. Strniševa môra nas vzdiguje v čudne, nenavadne, skrivnostne svetove, ki so naši in niso naši svetovi. Zajčeva môra je patetičen krik na smrt obsojenega, ki ve za svojo veličino, se ljubi in še v zadnjem trenutku izdaja razglase o Ponesrečenosti tega sveta, o Krivdi ljudi, priznavajoč, da je človeški Nič prav za prav nekaj blazno Veličastnega. Ko te razglase prebiramo, nas prevzema srh (ob Strniševi poeziji nas je navdajalo občudovanje, z avtorjem vred smo bili vzdignjeni v svet Popolnosti), čutimo, da se dogaja s svetom in nami nekaj nenavadno Pomembnega. Zagoričnik pomeni nadaljnjo stopnjo v deheroizaciji, banalizaciji, nihilizaciji slovenskega povojnega sveta. Kar je v njegovi poeziji velikega, ni veličastno po Zanosu ali Popolnosti, temveč po goli človeški vztrajnosti: to je muka nekoga, ki nima ničesar več v rokah in ki zares ne veruje v absolutni Uspeh (niti ne v uspeh Resnice ali Poezije), temveč se napreza, da bi ostal; njegov uspeh je obstanek. Pogled nanj in na njegovo delo ni lep. Vidimo težaka v jarku, nekvalificiranega delavca, sezona, parijski, podproletarca, ki so mu izstopile žile na čelu in rokah, ko s krampom tolče po živi skali. V sencah mu buta, telo se mu stresa od ognja, vztrajni krmpač pa vihti svoje nesveto ordje z vso vnemo, noče, da bi ga v jami zalila voda nemoči. A to ni podoba Dela, njegove perspektive, Veličine, ni opozorilo na slabo socialno situacijo proletariata, zgodba o neuničljivosti človeškega Rodu. Krmpač ve, da ne bo prebil žive skale, da je njegov znoj zastonj, trpljenje vrženo vstran, zamahuje v omotici, na možgane se mu je spustila megla, sok potu mu prepaja celice telesa in cunj, sam sebe doživlja kot blazneža (navsezadnje je téma Zagoričnikove poezije sorodna Strniševi *Blaznosti*), sam ne ve, čemu to počne, čemu vztraja, čemu je pristal na to neprenehno strmenje v Meduze. Moja največja môra je, da sem neutemeljen: da visim v praznem, zavest, da ne bom prodril v nobeno prihodnost, da ne stojim

in ne bom stal na nobeni preteklosti. Zdajšnjost sama je brez temelja in razloga. Zdajšnjost, to smo mi, a zdajšnjost je blodnja. Vse, kar počnemo, je blodnja. Ob popolni zavesti doživljamo, kako nam noži secirajo možgane, praskajo iz njih iluzorne predpostavke naivnega zaupanja v samosmiselnost sveta in človeka.

*in biti kariatida njegove krhkosti  
nasproti breznu brez dna  
(Sveder, Prva plast)*

**BREZTEMELJNOST.** Neutemeljeni človek je kariatida neba, krhkega neba, ki je izgubilo oporo in se osiplje. Opore ni več. Visimo nad breznom, a brezno je neskončno. Je brez luči in teme — kajti dno je spet svetloba — izza katere stvari bivajo — in noč je breznu tuja. Brezno je popolna nejasnost, nediferenciranost, neformiranost, ne svetloba ne noč. In prav zato je brezno nenavzočnost temelja. Temelj je dno, a šele za dnom stvari bivajo, le na dnu lahko stojijo. Človekova moč je (bi bila) v zmožnosti: biti na dnu, priti do dna. Tako pa nihamo brez dna. A vendar smo — smo na način neutemeljenosti in breztemeljnosti. Skušnja nam kaže, da smo in da bomo, kar bodo pomnili — tisti ki sledijo za nami na vrh brezna — ki bodo prešli naše vrhove. Pesnik ve za razvoj in napredek, in ve za to, da sta oba neutemeljena: da je celotna zgradba človeške zgodovine sezidana na breznu, na praznini. Ker mu je obojnost (hkratnost) najvišji Zakon, se v istem trenutku, ko opisuje Razvoj, zaveda tudi Zaton; zato prejšnja verza neposredno nadaljuje: kar pomnimo — še ne odneha — zaton. Prav z ničimer se ne slepi: ne-do-bivani hitimo — v naročje svojemu ne-bivanju — a komaj smo kaj več od — gole sence svoje-ga videza.

*Do-bivati* (postati popolni, Bogovi) ne moremo. Le ljudje smo, a bistvo človeškega je nepopolnost, pokornost Obojnosti: bivati, a biti *ne-do-bivan*, prebivati, a biti izgnan, utemeljevati se, a biti neutemeljen. Naša prihodnost ni Bit (kot za eshatologe), temveč *ne-bivanje*. To *ne-bivanje* ni Strnišev Nič — drugobit Biti, aktivno opredeljujoče počelo, ki vlada svet in se vanj vmešuje: Zakon. Zagoričnikovo *ne-bivanje* je ne-obstoj, neeksistenca, niti ne absolutna odsotnost, temveč nezoblikovana gmota neutemeljenosti, sivina brezdušnosti, inertnost neaktivnosti.

*glad obuja zavest in besedo  
in nova misel je  
bliže šestemu dnevu  
kakor legenda  
(Sveder, Prva plast)*

**SAMOUTEMELJEVANJE.** Človek je potreba: to, kar je treba, kar mora biti, kar postaja, a kar ni. Potreba je nekaj, česar ni, a kar je tako strukturirano, da hlepi po tem, kar je, da to, kar je, realno spravlja vase,

žre, se z njim napolnjuje: utemeljuje, samoohranja, je. Človek je Nič, ki teži po Biti. Nič je aktivnost, praksa, negacija, Bit je polni svet, ki ga napadamo, izčrpujemo, predelujemo, a ostajamo njegovi nemočni hlapci; naj se še tako naprezamo, naj razvijamo še toliko potreb, naj teh potreb še toliko zadovoljimo, masa Biti ostaja enaka. Saj smo sami znotraj nje, saj smo le črv v lesu, aktivna praksa ničenja, ki se prežira skoz odporno materijo, a se ji navsezadnje posreči samo to, da eno obliko materije spremeni v drugo. Zato človek ni Ne-bit, niti Anti-bit, temveč del Biti, tisti del, ki je Nič. A hkrati je res tudi obratno. Da je človek Nič in da je tudi vsa natura — materija, Bit-Nič, saj drugače ne bi imela v sebi zmožnosti za dejavnost, možnosti ničenja in bi bil človek Božje, ne naravno delo. Tako je tudi človek mistična skrivnost izključujoče se hkratnosti.

Prva potreba je *glad*. *Glad obuja vse, vse raste iz gladu: zavest in beda* in vse, kar je *ново*. Potrebe porajajo novote. Če gledamo svet kot kraljestvo Biti, potem je zmerom sam sebi enak, večno mlado-star, obračajoč se v prazno kot mlinsko kolo, ki ne žene mlina; potem ni Razvoja in Napredka. Če ga gledamo kot človeški svet, kot področje Niča, se pravi človeške Akcije, zanikanja zanikanega, potem smo dialektiki in razumemo nastanek Novega. A res je eno in drugo: vse je in ni novo.

UP, OBUP IN ZAGRIZENO VZTRAJANJE. Če je človek potreba, potem je razumljivo, da je njegovo bistvo samo-utemeljevanje in da je to, kar ni (kar hoče in mora biti, kar bo). Zdaj je to Samo-utemeljevanje Kreatorja, Veličina Človeka-Boga (z optimističnega vidika evropskega ratia, ko se je vzpenjal v zenit), drugič je to samo-utemeljevanje, brezupen napor, vsakodnevna muka, zažrtost v goli svet, besno upanje, trda tlaka, ki vodi skoz Razvoj v Nikamor.; to pa je vidik Zagoričnikove poezije, vidik ne sicer do kraja poraženega, vendar hudo preskušenega, pa nič več zanosnega, samokritičnega ratia. Gre za visoko stopnjo zavesti. Že davno je presežen minattijevski obup, točka, na kateri se ratio zave svoje nemoči, nemožnosti, da bi osvojil svet, pomote svojih ideoloških čutov, ki so mu obetali absolutno Novi svet, totalno Harmonijo, preureditev dozdajšnjega sveta v izložbeno okno veleblagovnice na Miklavžev večer, točka, na kateri človek do kraja zdvomi o sebi, preskoči v svoje nasprotje, v totalni i-ratio, obenem pa ohranja naivno strukturo zaupanja v svet — tokrat v pristnost svojih telesnih, neduhovnih čutov, v edinoveljavnost konkretne posebne skušnje, v avtentičnost Doživljanja. Na tej točki človek še zmerom zaupa. Zaupa v Resnico. Meni, da je ta — končno prava, temeljna in pristna — Resnica Doživetje absolutnega Obupa, Nemoči, Nesmisla, Nemožnosti, Ne-človeškega sveta, ne-sveta za ljudi, sveta za ne-ljudi, vsega, kar se prične z ne. Zagoričnik je prišel že prcej dlje. Jasno mu je, *da ni upanje zraslo iz — brezupne brezupnosti brezupnega — kajti je prvot — nejšo po svojem korenu) a — nekaj drugega je strah*. Ve, da je slepo zaupanje v Obup le negacija upanja, ena izmed oblik negiranja. Torej ni temeljen Obup, temveč Zaupanje v Obup — se pravi upanje, a še pred njim struktura tega upanja: dejavnost, praksa, Volja v svoji temeljni obliki, v ničenju in v ničenju ničenja (zidavi). Upati pomeni vedeti, da začneš svoje življenje z Ne, a da je ta Ne drugoten glede na

akcijo; ki ga postavlja. Jaz postavlja Ne. Človek zanikuje. Svet je, preden ni. A Rešitve ni niti v eshatološkem Upanju v Paradiž niti v iracionalističnem Zaupanju v Obup. Prizor, v katerem se bivši samozavestni Vernik sesede, odpre usta, zajoče in nasloni (skrrije) glavo v naročje Nesmisla, Zagoričniku prav nič ne imponira. Ne misliti, da se da storiti Idealno, ne misliti, da se ne da storiti Nič, misliti, da se da storiti nekaj, zmeraj kaj, in da je Vse sestavljeno iz samih posameznih zmeraj kaj-ev, to je njegovo praktično in teoretično vodilo. Pa čeprav to Vse drsi v nebivanje, pa čeprav Razvoj pada v Zaton, pa čeprav je človekovo Rojstvo že ob zibki od sojenic zaznamovano z znamenjem Črne smrti. Nič zato. Se več: kljub temu, ravno kljub temu. Eppur si muove sika skozi zobe človek, ki je presegel naivna stadija Upa in Obupa. Zato Zagoričnik v prvi plasti *Svedra*, tik za verzi, ki govorijo o tem, da *ne-dobivani hitimo v naročje svojemu ne-bivanju* in da *komaj smo kaj več od gole sence svojega videza*, vzklika: *in vendar! in sploh!* — *pa še druge oblike zavzemata* — *nekakšno besnilo upanja in* — *kakršen koli upor*. To zagrizeno vztrajanje, ki ga neprenehoma srečujemo pri njem, imenuje zdaj *nekakšno besnilo upanja in kakršen koli upor*. S tem meni ves čas isto: ne se vdati, ne popustiti, ne nasesti pozitivnim in negativnim slepilom, se pravi ne verjeti ne Upu ne Obupu ne pravljici o mizici pogrni se ne lažnim prerokom, ki oznanjajo preprosti Ne-smisel sveta. Oba odnosa do sveta sta zanj iluzija, oba sta komodna, mehka, preveč netežavna korena lečena, ki urejata svet po želji. Optimizem in pesimizem, to sta podobi sveta, ki izhajata iz želja. Zagoričnik se je odločil za moško različico: za Voljo. Ve, da je želja le nerazvita, sama sebe nezavedajoča se, nemočna Volja, ena najpreprostejših in najmanj vrednih oblik Volje, scrkljana, porozna, nagnita, zmečkana, sleparska Volja, neosveščena vnaprejšnja samodemisija Volje. Zagoričnik si nič več ne želi. Tudi ničemur več ne zaupa. Oziroma: zaupa le eni sami stvari — sebi, dobro poučen, kdo da je sam, kako bežen, nezanesljiv, začasen, neutemeljen je ta on sam. A druge možnosti ni. To je edina realiteta: volja po samoohranitvi, volja do zadnjega diha, obstati, en sam požirek zraka še, to je največ, kar se da doseči. A to je veliko, to je največ. Največ mu je tisto, kar je najbolj (ali edino) realno. Največ mu je tisto, kar je (in kar je prek tega, da ni, da postaja, da bo).

*Variacijah na Hölderlinovo témo* pesnik natančno opisuje to samoumeteljevanje, izvirajoče iz potrebe, ohraniti se, biti, roditi se: *da bi navsezadnje lahko nekaj storil*, — *nekaj bi z obeh koncev potegnil za sabo* — *v ponesrečen domislek* — *matere amebe* — *ali matere planktona*, — *niti nit ni*, — *da bi jo lahko v ihtavem zaletu* — *kakor tetivo napel* — *in bi me potem vrnila* — *do izhodišča* — *in bi sebe vendarle rodil*. Nisi, da boš. Cilj je: samoporajanje. Resnica je: samoporajanje. Dejstvo je: samoporajanje. Moj *horizont* (*poslednji*, najbolj temeljni *horizont*) je nit, ki jo hočem *potegniti* skupaj, narediti iz nje *tetivo* in se na njej pognati, ustreliti k sebi, k svojemu *izhodišču*, k *poslednjemu horizontu* (k *tetivi sami*). Le če bi se mi to posrečilo, bi se lahko rodil. Rojstvo je najstrašnejša in najsvetlejša skrivnost, Zagoričnik ga skuša odkriti (in opisati) z ravnokar navedenim paradoksom. Iz sebe streljam, da bi lahko zadel

sebe. Usmerjenost v svet je usmerjenost k sebi. Obe nasprotujoči si smeri sta v bistvu enaki in merita v isto smer. To je mogoče razumeti le na osnovi Zagoričnikove strukture sveta, na osnovi hkratnosti nasprotnega: *pot navzgor vodi po poti navzdol* (in obratno). Le če se mi posreči, da sem, kar nisem (moj otrok je jaz, ki ni jaz), postanem. Pa lahko postanem? Se mi to mora posrečiti? Če se že ne more, se mora, mora pa je človekova najvišja zapoved: zapoved njegove Volje (je edina dokončna ima ta do kraja v svoji posesti).

*Nezadostnost sveta  
njega samega spodbuja  
(Sveder, druga plast)*

**ZVESTOBA USODI.** Še zmerom gre za dosledni paralelizem: kar velja za človeka, velja tudi za svet, in narobe. Svet je natura, v njej pa enako velja obstojnost nasprotnega. Neutemeljen ni samo človek, vsa bitja so pokorna istemu Zakonu: *a bitja so enako zvesta usodi — in se zdaj odkupljajo z izničenjem — zdaj z nabreklostjo svojih plodov.* Smrt in rojstvo, nič in sad, nenehno oboje. Ker svet v celoti visi nad praznim breznom, mora črpati iz nič, da bi lahko prek polnega ustvarjanja (*kajti vse je ljubezen z veliko*) utonil v zatonu: *in še ne odneha — zaton — kar pomnimo — kar pomnijo tisti, ki . . . — . . . so se rodili, da so rodili — da so bili neuklonljivi uporniki — nasproti uzakonjenemu potekanju potekanja — do svojega poslednjega uklona.* Človek se upira in upira, neuklonjen in neuklonljiv, besen, zagrizen, silovit, z jekleno voljo, a na koncu ga čaka *poslednji uklon*: ne uklon pred Smrtjo ali Ničem (to je stališče obupanih iracionalistov), temveč pred Zakonom, pred neogibnostjo *uzakonjenega potekanja*, ki je obojnost nasprotnega. Nič ima nad človekom enako moč kot Bit. Smrt enako kot rojstvo. Pred smrtjo nam ni treba sklanjati glave, smrt nas premaguje, obenem jo premagujemo (kot Rod, kot Razvoj) tudi mi. Naša temeljna nemoč je nemoč pred Usodo; to je nemoč, ki je v bistvu *zvestoba*.

*svet je razdeljen na svetove  
med bitjem in bitjem je bitka  
(Sveder, druga plast)*

**DARVINIZEM.** Zvestoba Usodi nas seveda ne more ovirati, da ne bi kar najbolj skrbno gojili svoje aktivnosti. Aktivizem, *polaščanje*, osvajanje, vse to je celo — in to že vemo — del naše zvestobe Usodi. Biti *ekspanziven*, pomeni biti poslušen Zakonu; ta namreč zahteva nihanje k umiranju in k rasti, k izginjanju in k razširjanju. Moč nad drugimi je torej nemoč pred Usodo.

Moja individualna volja zmagati, vzpeti se nad vse drugo, je le v relativnem in omejenem pomenu moj zakon. Zagoričnik je brez dvoma pri-



vrženec darvinizma. Saj pravi: *vse je ekspanzija življenja z veliko — eksplozija polaščanja*. Vendar se ne slepi, da bi lahko on, jaz ali kateri koli posameznik izmed nas zares in do kraja Uspel: dokončno Zmagal in postavil svoj zakon za Zakon Vsega. Nase in na vse člane družbe gleda kot na posamezne borce, *pollaščevavce, ekspanzioniste*, ki so vsi med sabo v boju po diktatu Zakona, hkrati pa so tisti, ki nosijo Zakon. A ta Zakon ne govori o zmagi enega med njimi, temveč zmerom le o Polaščanju, o Volji, ki se skriva v nas in ki jo izražamo. Pesniku je jasno, da je *ekspanzija* en takt, drugi ji sledi in pomeni ugašanje. Za svoj obstoj se moramo do zadnjih moči boriti, čeprav vemo, kaj bo — neogibno — sledilo. Še huje. Tisto že sledi v teku same *ekspanzije*. Če se vsi *pollaščamo* vseh, se pobijamo med sabo in sami nosimo s sabo svojo smrt. V medsebojnem odpravljanju in iztrebljanju sicer širimo naše relativno območje moči, hkrati pa ga, v tem ko ubijamo, drugim in sebi ožimo. Kar koli počnemo zmerom smo pod oblastjo Zakona. Tudi darvinizem — boj z vsemi za obstanek — je zgolj realizacija Usode.

V tej točki je Zagoričnik še najbližji Krambergerju, čeprav je téma iztrebljanja najbolj podrobno in strastno obdelana pri Zajcu. Razlika med Zagoričnikom in Zajcem je predvsem v tem, da gleda drugi na ta nenehni svetovni medsebojni poboj s precej moralističnega vidika (čeprav ponavadi zakritega, forsiranega per negationem), ob tem trpi in protestira. Boj med ljudmi se mu kaže predvsem kot dialektika med Rabljem in Žrtvijo; odkritje te strukture — poudarjanje Žrtve — razkriva moralistično poanto. Zajc nazorno obravnava tistega, ki je spodaj, in tega, ki je zgoraj. Pri Zagoričniku teh poudarkov ni, spodaj in zgoraj mu nista preveč pomembna, njegov občutek, da bi bil žrtev sveta, ni pretirano razvit. Zanima ga predvsem samo dejstvo polaščanja, ekspanzije in seveda pulziranje od Moči h Nemoči. Na svet zre bolj mirno, bolj objektivno kot Zajc. Prizadet je na drugačen način. Kljub siloviti notranji udarjenosti se je zmožen obvladati, udarci življenja ga niso prisilili v sovraštvo do sveta, do ljudi, do zgodovine in Usode, vse sprejema, sam čuti sebe v Vsem. Zagoričnikova poezija je direktno nadaljevanje Zajčeve podobe sveta, obogatene s Krambergerjevimi spoznanji. (Kramberger je civiliziral, umiril Zajčevo demonijo, vzel svet medsebojnega boja za naraven svet, se odpovedal — čustveno, notranje — sentimentalnemu moralizmu slovenskega romanticizma; kar vse je razumljivo, saj njegova prva življenjska podoba — v dozorevajoči zavesti — ni bila več naivno Pričakovanje Paradiža, slepo Zaupanje v Dobroto človeštva itn.; Kramberger je toliko mlajši, da se je zavestno rodil v že streznjenem svetu, hkrati pa mu tega streznjenega sveta ni bilo treba gledati v deliričnem mačku kot Pepelnične srede in Poloma obljud, čutil ga je kot normalnega). Saj je bil pravzaprav Zajc tisti, ki je prvi uspešno predrl minattijevski nežni obup in opisal svet takšen, kot je. Saj je prav on zavrgel prejšnjo slovensko navado, da se je treba doživljati le kot Žrtev, Rablji da so zmerom drugi, ne-jaz. Zlezal je v Rablja, se z njim identificiral, ga živel, izražal strah in nasilje, nedolžnost in krivdo, ljubezen in zločin: oboje. Hkratnost nasprotnega se je brez dvoma začela že pri Zajcu, že on jo je interiorizi-

ral, sprejel za svojo, razglasil za zakon; že pri njem je bila odpravljena prejšnja pristranska pozicija mene in Slovenca, ki je zmerom — po pravilu — pozicija Žrtve, Nedolžnosti, Dobrote, Ljubezni in Pravice. Le da je Zajc vse to odpravil na herojski način, s strašnim samopremagovanjem, z zavestjo bogoskrunstva — saj je izhajal iz klasičnega slovenskega romanticizma — s čustvom, da je izdal svoje izročilo, preteklost, slovenstvo: da je napravil neuporabno edino orožje, ki smo ga Slovenci imeli zoper nasilni svet (orožje Morale, pozicije Zatiranega, Ubogega, Razžaljenega, Opljuvanega, Ponižanega, Izkoriščanega). Zato je njegov prehod na pozicijo Rablja, Močnega, Zlega, Ubijavca poln drgeta, sporov, preobčutljivosti. Samousmiljenje je pregnal iz sebe in svoje poezije programsko, ni pa se mu mogel odreči čustveno. V vsebini poezije ga sistematično zatira, saj pridiga ledenost, preračunljivost, moškost, osvajanje, moč. V formi je ostalo. (Ko smo Zajčevo poezijo primerjali z Minattijevo, ni bilo vidno, saj je Zajčeva tudi po formi negacija Minattijeve, korak naprej v zgodovini zavesti; ko pa jo soočamo z Zagoričnikovo, tu svojo tradicionalno strukturo pri priči odkrije; v tej primerjavi je Zagoričnik segel za razsežaj dlje). Zagoričnik je prav za prav Zajčevo pozicijo naturaliziral, normaliziral. Njegov svet je zunaj morale, medtem ko je bil Zajčev še izrazito antimoralističen; Zajc je brez oddiha moralo napadal, preklinjal, izzival in s tem seveda razkrival, kako je še od nje odvisen, kako mu še pomeni notranje jedro — temelj, na katerem je zrasel in ki ga ves čas, a neuspešno, izkoreninja. Zajc se ne more znebiti tega svojega notranjega jedra, saj je to jedro on sam, tradicionalni del njega, njegova mladost; njegov strastni boj zoper Možnost Rešitve je izraz nesrečnosti, ker ta Rešitev ni mogoča. Zagoričnik se s takšno Rešitvijo sploh ne ukvarja več ali pa vsaj ne tako kot Zajc. Svet, kakor ga živi, svet brez Rešitve, svet vsakdanjosti, boja, rasti in zatona, migotanja brez Perspektive se mu zdi normalen. Jemlje ga kot dejstvo. (To se pozna tudi v njegovem stilu, ki je suh, rezek, pust, mrzel, skoraj beden, zatikajoč se, boleč, neblago zvoneč, nepoetičen, hrapav, trzajoč, neoseben, mučen, prozaičen). Z eshatologijo je opravljeno. *Poslednja sodba* ni v Prihodnosti, temveč tu in zdaj: vsakdanjost. *Poslednja sodba je vsakdanja — vsakdanjost in še ne odneha — zaton*. Vsak dan živimo svoj konec, svoj zaton — in ta vsakdanji zaton je naša prihodnost.

Res pa je — po drugi strani — da v tem ni tako dosleden kot Šalamun. Ta je segel še dlje. Zagoričnik je ohranil resen, prizadet, notranji odnos do medsebojnega pobijanja, do *eksplozije polaščanja*, medtem ko se Šalamun postavlja izven, se spreminja v Boga, ki metodično in z lahotno naslado podira vse, kar je. Zagoričnik je globoko zapleten v ta svet, v njegove možnosti in nemožnosti, strasti in navezanosti, poti in slepe ulice, Šalamun je izpeljal popolno očiščenje vsega, vse je le še snov negacije. Nikjer več sledu o čustveni navezanosti. Volja se ne kaže kot volja do življenja (kot pri Krambergerju) ali volja do vztrajanja (kot pri Zagoričniku), temveč kot volja do Niča. Zagoričnikovo mesto je sredi med Zajcem in Šalamunom.

*Treba je  
pristati k obali  
pristati na obalo  
pristati na vse obale  
ki jih lahko poimenujem  
s svojim imenom  
(Sveder, tretja plast)*

PRISTANEK NA VSE. Salamun *pristaja* na dve stvari: na ničenje in na Reč, ki je Absolutni svet onkraj človeškega ničanja. Izvedel je totalno redukcijo sveta na dejavnost neantizacije. Vsi fenomeni, vse polno, različno, mnogostransko, življenjsko mu je videz, brez cene in brez Biti. Reč, ki ostaja za tem videzom, je v bistvu čista Ideja, gola splošnost, nihilistično religiozna zamisel Biti. Šalamun je obrnjen v svet, da bi se mu posmehoval, ga razvrednotil in odpravil. Zagoričnik počne ravno narobe. Obrnjen je v svet, da bi ga priznal: da bi *pristal* nanj. Svet ni Eno kot splošna Bit, ki je onkraj človeškega. Svet je Eno kot kar najrazličnejša vsota konkretnih nasprotij, med njimi tudi Biti in Niča, narurnega in človeškega. Redukcija mu je najbolj tuja stvar. Čim več odnosov, podatkov, reči, ljudi, misli, besed, tem bolje, tem resničnejše. Eno pojmuje kot Vse, Vse pa kot množino posameznih, konkretnih, splošnih in kakršnih koli eksistenc. Ne pozna difference specificice. Odklanja kriterije in izločevalne postopke. Kar je, je enako vredno, saj obstaja. Obstajati pa je Cilj človeškega prizadevanja. Zato piše: *pristati na poslednjo neizogibnost*. Ne protestirati zoper smrt, ne obupavati zaradi nje — kot Minatti. Ne je hvaliti, ne je razglašati za edino vrednoto, ne je povzdigovati v božjo roko — kot Zajc. Ne je spreminjati v metodo, v podaljšek moje roke, v sistem obnašanja — kot Šalamun. Ne je zamolčati, ali pa ne videti — kot Kramberger. *Pristati* nanjo kot na *neogibnost*, vzeti jo za takšno, kakršna je. Ničesar delati iz nje. Ne je zmanjševati ali povečavati. Smrt je, kar je. Svet je, kar je. Vse je, kar je. In zato tudi naj ostane, kakor je. Zvestoba Usodi je Največ. In ta zvestoba me uči, da smrt je, da celo sedi na levici Zakona kot ena od treh skrivnosti Svete trojice (Življenje — Smrt — Zakon). Poslušati, kaj pravi, kaj hoče, in se njenim zahtevam podrediti. (V tem je Zagoričnik še najbližji Strniši — le z bistveno razliko, ki bo pri priči razvidna.) Vendar ne se ji pokoriti v celoti, se pravi ne se pokoriti zgolj njej. Sveta trojica obsega tudi Življenje. A človek je dolžan poslušati tudi to počelo. (Tu je razlika s Strnišo, ki ne pozna aktivitete, ekspanzije. Strniševi junaki — recimo v *Vikingih* — grejo v boj kot pasivne lutke in kot lutke jih pokosi smrt Poslušnost je pri njem absolutna pasivnost. Zagoričnikova poslušnost Življenju pomeni štoriti, kar Življenje zahteva, se pravi boriti se, hoteti, upirati se, pollaščiti se, biti svoboden, biti močan.) Zato nadaljuje: *pristati na sonce*. In: *pristati na upor — pristati na upor*.

Strniševi ljudje se nikoli ne upirajo, zavest o Koncu jim vliva svinec v noge in roke, strdi jim srce, vzame srčnost, oleseni. Obratno pa zavest o koncu Zagoričnika skorajda spodbuja — potisniti ta konec čim dlje od sebe, obživeti čim dlje. Njegova zavest ni zavest o Koncu, temveč le o koncu. Vsakemu koncu sledi nadaljevanje in začetek, Zakon je — kot Bog Oče — nad življenjem in Smrtjo, nad slehernim začetkom in vsakim koncem. Pri Zajcu se ves svet spreminja v Vrt smrti, Smrt je osrednja eksistencialija, pomeni vrata v Bit (v Živo reč). Zagoričnikova smrt nima višje stopnje od življenja. Smrt ne odpira nobenih vrat. Vsi že smo v svetu (v Vsem). Ni nam treba šele umreti. Biti onkraj nas ni. Mi sami smo Smrt in Življenje. *Upor* zoper smrt ni naiven, ni Sizifovo početje. *Upor* zmaguje nad smrtjo enako pogosto, kot triumfira smrt nad *uporom*. Enakopraven par sta. Zato naš človeški svet ni brez šans, vnaprej obsojen za Zlo in Pogin, na Konec in Nič (kot pri Zajcu, Strniši in Šalamunu); njegove ne-možnosti so natančno enake njegovim možnostim. Zajc, Strniša in Šalamun, vsi priznavajo Obstoj onkrajčloveškega sveta (Žive reči, Biti in Reči), človeški pa se jim vidi prehoden in navidezen. Zagoričnik oba svetova istoveti. Smrt človeka mu je hkrati tudi smrt nature, obstoj nature mu je hkrati tudi obstoj človeka. V tem smislu ostaja zunaj nihilizma in antihumanizma. Ko pristaja na *sonce*, pristaja na človeško *sonce*, ne na reč, ki prebiva onkraj človeškega in tako rekoč zoper človeka. Njegov *upor* je obenem *upor* zoper vse, tudi zoper nihilizem (kakor je na drugi strani njegov *pristanek* na Vse tudi *pristanek* na nihilizem: na nihilizem kot dejstvo Časa, štadij v Razvoju ali Zatonu, relativna resnica ob drugih relativnih resnicah, recimo, ob naivnem optimizmu ali sentimentalnem humanizmu). *Sonce* ni to, ker ga čutimo in slutimo, temveč ker je. In ker je tudi njegovo nasprotje — *črno sonce* — pristaja tudi nanj: *pristati na črno sonce*.

Različic pristajanja je neskončna vrsta. *Pristati na brezno pristati k breznu* — *pristati k neizogibnemu breznu sveta* — *pristati na brezup pristati na izvir* — *pristati za izvor vsega kar je* — *in kakor je*. Zagoričnik se skrajno disciplinirano, prav sveto podreja Vsemu in njegovemu Zakonu. Minattijevski *brezup* je zanikal le kot Absolutno resnico, kot Stožer sveta, medtem ko ga kot relativno resnico mirno in spoštljivo sprejema. Saj se mu ni bati posledic; pri priči mu bo ob bok postavil pristanek na *izvor vsega*. Nadaljuje s pristanekom na temno plat sveta: *pristati na smrt bit-ega*, a takoj preskoči v pristanek na Zakon: *pristati na čas*. Do vsega ostaja pravičen: *pristati na potekanje* — *pristati na prelivanje* — *pristati na dobiček in izgubo* — *pristati na vse k vsemu* — *pristati na nič k nič*. Je še kje kaj, na kar ne bi pristal? Ko našteva pristanke, pazi, da je v njih ohranjena struktura hkratnosti nasprotnega: *k vsemu temu dodati da* — *k vsemu temu dodati ne* — *k vsemu temu dodati dané* — *in vse kar je med zlogi* — *in vse kar je med stenami besed* — *kar je med besedami in izven* — *kar je izven njih in česar ni*.

PREKLETSTVO. A se pravi tudi trpeti, umirati, biti preklet. Pristanek na Vse ni lahkotna igra, formalistična metoda, s katero bi si pesnik omogočil, da ne bi trpel; ni čarodejna paličica, ki bi vse napravila za irealno. Pesnik noče tega, da bi s pristankom na Vse, z opustitvijo izločilne metode kriterijev vse tako olajšal, da bi bilo vse vseeno. Tej metodi se bliža Salamun. Njemu so vsi fenomeni — vse, kar je človeško — popopolnoma irelevantni, fiktivni, bedasti, smešni, brez vrednosti in zato v bistvu neeksistentni. A če je neeksistenten človek, ne eksistira tudi tisto, kar je v njem: človeško. Se pravi da ni ne muke ne trpljenja ne groze ne more ne lepote ne ljubezni ne sreče ne zvestobe, ničesar, ničesar, ničesar. Človek je nabrušena britev, ki reže, kar je, in vse to spreminja v ni. In nič več.

Zagoričnik ne misli tako. Pristati na Vse mu ne pomeni, pristati na Nič. Pristati na Vse, mu v resnici pomeni pristati na Vse, na vse, kakor je, v vsej konkretnosti, individualnosti, empiričnosti, naključnosti, telesnosti. Se pravi, da pristanek na smrt (*na rakev — na razkrajanje u-bitega*) ni retorična izjava, podpis na uradniškem formularju, sledovi črnila na papirju, zaokrožena matematična igra, temveč resničen pristanek na smrt, pristanek na obup, zlo, bolečino. Pisanje pesmi ni industrija besed, pesnik ni elektronski računalnik, ki neosebno meče iz sebe vse možne kombinacije. Ko piše, umira. Pri srcu ga stiska, roke mu drevenijo, nemoč ga preveva. Z vso otipljivostjo nočne môre doživlja nesmisel ustvarjanja, ničnost svojega napora, netočnost svojih strelov, bedo svoje domišljije, nižino svojega čustvovanja, brezupnost svojih sporov. Njegova osebna nesrečnost ni nič manjša od Minattijeve, le okvir, v katerem se pojavlja, struktura, v katero je včlenjena, jo dela bolj trdo, nesamousmiljeno, bolj preskušeno, zagrizeno, manj harmonično. Pisati pesmi, pomeni biti *preklet*. Pesnikovo doživljanje *prekletosti* ni dosti manjše od Zajčevega, le drugače je formirano: manj patetično, manj veličastno, bolj skromno, bolj klavrno. Pesem je *kletev*. Pisati pesmi, pomeni *kleti*, preklinjati ta svet in sebe, padati pod svojim bremenom, popuščati, izginjati, prehajati v Nič. Vsako doživetje zase je totalno: *ekspanzija polaščanja* nas napolnjuje z občutki sile, moči, uspeha, moškosti, življenja, zdravja, smisla, *razkrajanje u-bitega* nas mori, dela nesrečne, blazne. In to čisto konkretno, mene, tebe, zdaj, tukaj. Zato so Zagoričnikove pesmi po eni strani pesmi o Vsem (vsem), objektivne, pravične, racionalno nadkonkretne in nadempirične, po drugi pa se vsaka od njih zaostri v svojo čisto konkretno in epirično smer, poantira kot skrajno osebna, prizadeta in individualna izpoved. Po tej logiki pesnik tudi ni mogel celotne tretje *Svedrove* plasti posvetiti naštevanju vseh mogočih pristankov (kar bi vsakega od teh pristankov zmanjšalo, stanjšalo, razvsebinilo, formaliziralo), temveč je končal — kot ponavadi — enostransko, zaostreno, posebno: *moj bog in to je pesem — moj bog in to je kletev — kletev za oči — kletev za kosilo — kletev za delo — kletev za dvom — klet — podgane — rakev — razkrajanje u-bitega*.

*povzdiguje se do neba  
omahne  
(Sveder, četrta plast)*

TEŽNOST K SMRTI. V četrti plasti Zagoričnik to svoje konkretno doživetje obupa še močneje poudari. Zdaj je ves v slikanju *črnega sonca*, črne plati življenja: drugega takta, takta k smrti. Hkratnost izključujočega je skrajno ostro podčrtana, le da je ob tem tehtnica neuravnovešena: globoko se je sklonila na stran Niča. Zagoričnik se ne zadovoljuje s stoično oznako hkratnosti, ves čas se trudi, da bi bile njegove pesmi konkretne, nefilozofske, osebne, neponovljive, da bi ponazarjale bolečino njegovega osebnega življenja (a hoče hkrati zmerom ohraniti Resnico svojega sveta). Ob prejšnje relativno mirnejše in treznejše pesmi je postavil zdaj že drugo, ki izžareva svojevrsten zanos, bridek krik, sunek prej preveč zadrževane muke, grenko strast (črta, ki povezuje Zagoričnika z Zajcem, je tu posebno lepo vidna): *Kri ne doji več cvetja / zemlja se upira. / cvetje ne širi več vonja / zemlja se upira. Kri, človeška kri, postaja cenena, zastonj. Naše roke spuščajo v svet mrtvorrojene otroke. Naši darovi se nam vračajo, nesprejeti, neodprti, nezaželeni. Nekoč smo spodbujali svet, sodelovali pri njegovi veličini, bili smo njegov del in legitimni otroci. Zdaj nas je izvrigel, zavrigel, kot da nas ni nikoli poznal. Med nas in svet se je naselila stena, odbijamo se od nje. Če pa človek ne živi za druge, za svet, za ne-sebe (in tu se kaže Zagoričnik še kot dober privrženec evropskega krščanskega odnosa do sveta), je jalov, posušen, mrtev že vnaprej. Kot človeka ga sploh ni, če ne more preiti začaranega kroga svoje zasebnosti. Vpisati se v svet, pomeni za človeka: postati Človek. Če ne stopim v svet, če se mu ne podarim, če ga ne ustvarjam (s tem da vanj polagam svoje načrte, hotenje, znanje, delo in ga v skladu z vsem tem spreminjam), me ni, se ne morem ohraniti, obstati, biti. Prehod v svet je pogoj moje eksistence. Če me svet zavrača, me onemogoča. V meni še zdaleč ni absolutne avtonomije (kot je mislil zgodnji Grafenauer). Pogoj moje eksistence je moja identiteta s svetom. Brez sveta sem izgubljen.*

In ta hip tudi sem izgubljen. Drugi takt peklenske koračnice je zavznel v fortissimu. Četrta plast *Svedra* je Himna neuspeha, kratka kantata svinčenih kril nemočne ptice, težnosti k Smrti, padanja v Nič, izginjanja v Brezpomen mlačne sivine ne-bivanja: *stroj zarjavi / omahne / in zopet vstane / omahne / nekoliko močneje zarjavi / omahne / povzdiguje se do neba / omahne / še bolj zarjavi / omahne / molče kriči / omahne / niti zacvili ne / in kar tako / omahne / in nič. Tak je konec pesmi, tak je Konec naših prizadevanj, poletov, razvojev, življenj. Nič je odprl svoje nenasitno žrelo in nas pogoltnil, brez odmeva, brez posledic. Zagoričnik ve, kaj pomeni pristanek na nihilizem. Nihilizem je ena od možnosti (različic) njegovega (našega) sveta. Ne edina. Ne glavna. A boleča. Minatti in njegovi sovrstniki so gledali brezupnost želj, neuresničenost Pričakovanj, Zagoričnik vidi brezupnost našega skrajnega truda, vsega dela, stoletij trpljenja in delnih uspehov, neuspešnost človeške realitete,*

majhnost človekove resnične veličine, prehodnost tega, kar se je že vpi-salo v realni svet (držav, družin, kultur, mojega osebnega in skupnega dela), krhkost in zlomljivost človekove tako rekoč absolutne nepopust-ljivosti. Pristane na brezup, pristane na Nič. Njegovo spoznanje je zdaj le še eno: *svet spoznavamo po plodnosti smrti*. Njegova molitev je zdaj le še ena: *daj nam danes / naš vsakdanji nič*. In? In nič. Nič je naša naj-bolj vsakdanja realiteta.

*a duh časa  
svetli v somrak stvari  
(Sveder, šesta plast)*

CAS. Vse to pa je res le na eni ravni, na tisti, ki smo jo ravnokar obravnavali. Vse to je le resnica odnosa med človekom in naturo, torej relativna resnica. Na višji ravni se resnica spremeni: v raven Resnice. Neenakomernosti se razrešijo na Najvišji ravni: v Času.

Zagoričnik je — v zadnjem, najbolj temeljnem — temelju pesnik Casa. Postavljeno ob Čas, vse izgubi svojo relativno naravo. *Krov izgubi krovnost / in nebo svojo nebnost*. Natura, ki se je zdela na nižji ravni tako identična sama s sabo, tako čvrsta v sebi, da se ni dalo niti zami-sлити, kako bi jo lahko kaka sila odsvojila, se je odtujila sami sebi, vrgla svoje bistvo (*krovnost, nebnost*) na eno stran, svojo fenomenalnost na drugo (nebo, krov) in se tako razcepljena ponižala v odvisnik, v posledico. Na višji ravni je Zagoričnik ukinil tradicionalno slovensko roman-tično delitev na začasnega človeka in večno naturo in odredil podrejeno mesto tako človeku kot naturi. Je s tem postuliral ali odkril novega Boga?

Bog Zagoričnikovega sveta je Čas. Čas ni Krščanski Bog. Ni dobri osebni Oče, ki skrbi za nas, nam podeljuje Milost ali Prekletstvo, nas vodi za roko, a hkrati podarja svobodo. To ni Bog Ljubezni ali Pravice. Niti ni Zajčev sadistični Pravično-Zli Bog, ki človeka ustvarja slabega, da bi ga pozneje lahko upravičeno kaznoval. Že Zajc je Boga napravil — v duhu stare zaveze — za Zakon. Zagoričnik je šel še dlje. Njegov Bog je popolnoma neoseben, ne ljubi in ne kaznuje, ne daje milosti, niti ne deli pravice. Čas je Zakon, ki je v vseh nas, v vseh rečeh sveta: notranja mera, po kateri vse poteka, raste in umira.

Na prejšnji ravni so bile narurne reči večvredne, ker so identične same s sabo, človek manjvreden, ker te identičnosti ne pozna. Na višji ravni so tudi reči izgubile svojo prednost, zdaj je Čas edina popolna identiteta. A ker tudi zanj velja hkratnost izključujočega se (oziroma: prav iz njega prihaja v svet), je Čas hkrati tudi neidentiteta kot taka — ustvarjanje različnega, gibanje, spreminjanje, podiranje. Čas je tisti Vrhovni zakon, po katerem je vse isto in enako. V odnosu do Časa nima nobeden privilegirane položaja, vse je podložno isti temeljni meri rasti in umiranja. Čas prodira do zadnjih meja vsega; nič ne more biti izvzeto. *A duh časa / svetli v somrak stvari / in dojemanja / odstira lupine / in prah navideznosti*. Po Duhu — Zakonu — Časa je Vse osvetljeno, v jas-nini Časa se Vse razkriva, kakršno je.

*a že prevzemamo njegove oblike  
in se vanje iztekamo  
(Sveder, osma plast)*

SUBJEKT IN ČAS. V osmi plasti Zagoričnik natančno obdela odnos med Subjektom in Časom. Najprej popisuje, kako kot posamezni in generični subjekt vztrajamo v puščavi muke: *dolgo hodimo / skozi predele svojih noči*, potem ko se v nas zbudi naša absolutna Volja, prebudimo se kot Absolutni subjekt, odločimo se, napademo, Avtonomisti, Bojevniki, Aktivisti, Voluntaristi: *porečemo kratko je / a že vzkopimo / nabrekli od gole težnje / da bi v dan nasejali / semena trezne pijanosti / na svojih poljih / ponavljam a že vzkopimo / nasproti obličju videza*. To je zamah prvega takta. Ne mine hip in že je tu drugi takt. Bili smo ravnokar na tem, da bi premagali videz sveta, postali Bog, identični sami s sabo, Zakonodajavci, kar zabliska skozi zrak neusmiljeni smrtni udarec, hkrati nenadoma in neopazen, uničujoč in popolnoma naraven. Drugi takt nas ne ubije, spretno nas preloži v novo stanje: v ubitost. *A že prevzemamo njegove oblike / in se vanje iztekamo / do vneme pripadni / nasproti brezizhodnosti pretakanja / skozi čas*. Odvisnost od Časa je naša najgloblja *pripadnost*. Vemo, da v Času ni *Izhoda* (eshatološke Rešitve), Čas je *brezizhoden*, Čas se zgolj pretaka sem in tja, konec je s slepili Absolutnega subjekta, a ne protestiramo (kot Zajc). Poslušni smo. Vemo, da ni Čas zunanji Gospodar (kot pri Zajcu), ki nas pobija in suši. Čas je naša najbolj avtentična notranjost. Čas smo mi. Zato ne bomo prav nič storili zoper Čas, niti poskušali ne bomo upreti se, podredili se bomo, čeprav vemo — in to je konkretna skušnja, empirično doživetje trpljenja — kaj bo in kaj je: *in sence so še bolj sence / usta nas množijo / in kruh je še bolj kruh / mrtvi nas množijo / in kamen je še bolj kamen / dolgo hodimo / porečemo kratko je*. Čas teče v Nič, Smrti se *množijo*, a mi vemo: *kratko je*. Tudi ta takt bo minil. Dokler pa ne bo minil, mirujmo, ne vznemirjajmo se. Ni Pomoči. Nikjer. Čas je absolutni Gospodar, ne moramo ga ne ustvariti, ne preusmiriti, ne po svoje preosmiliti, vanj smo *brezizhodno* postavljeni. A ne obupamo. Zagoričnikova poezija je poezija silaštva, strastno močnega upora zoper *brezizhodni* svet, hkrati pa spet zelo močno in skeptično razumno sprejemanje spoznanja o Neogibnosti in Vesoljnosti svetovne *Brezizhodnosti* in Nečloveškosti. Na gugalnici bivanja se vse stopnjuje, vtem ko niha; in *Brezizhodnost* je navsezadnje le negacija *Izhoda*. Resnica je onkraj teh slepil: v zunajizhodnosti. Svet nima ne *Izhoda*, niti ni *Brezizhoden*: svet je, kar je. Čas je gugalnica, na kateri se Vse vzdiguje in pada. *Izhod* je zmerom le prehod v brezizhodnost, brezizhodnost je zmerom le pogoj iskanju *Izhoda*. Oba se spodbujata in ukinjata v mehničnem ritmu vzdigujočega in spuščajočega se debla, zarinjenega skozi Sredo sveta.

Dvanajsta plast — in z njo celoten *Sveder* — se konča s kronanjem Časa: *bilo mi je slabo in sem povnil / ker sem se zastrupil z lepimi besedami / tega sveta svet je ostal / usmrajene besede pa strastno ližejo psi / pusti jih Lenora / naj pocrkajo / ČAS. Moje besede, moja dejanja,*



vse se porazgubi, ostane, kar je neizgubljivo — svet in v svetu njegov Zakon: Čas.

Pesnik razlikuje dva odnosa subjekta do časa. Ko je subjekt aktiven, ko se kot absolutna dejavnost giblje iz sebe, ko se iztiska iz nič, ne *poteka* le s Časom, temveč tudi v Času — to je prva možnost; ko pa je utrujen, nemočen, se giblje le z njim, pasivno, kot njegov mrtev del — to je druga možnost. Tretje možnosti ni — iz Časa ne more uiti, ne more ne *potekati*, Čas je Zakon, ki ne pozna nobene izjeme. Prva možnost je primer evropske zgodovine, ustvarjalnosti, Razvoja. Naturo predelujemo, s tem čas gostimo, v enaki enoti časa zmerom več proizvedemo, se pravi, da čas krajšamo, ustvarjamo nov čas, novi vek, najnovejši vek, atomski vek, Časa se — kot vsega drugega — pollašamo in z njim rojukemo po svojih avtonomnih predstavah. A to, kar smo zgrabili in kar menimo, da trdno držimo v pesteh, je le čas Časa, je le naš relativni, udomačeni, človeški, zgodovinski čas, tisti del Časa, ki ga je Čas poklonil človeštvu v oblikovanje (in — s svojega stališča — v igro). Tu je področje naših Zmag in Porazov, viteška tla, na katerih prirejamo turnirje s svojimi pravili, nagradami, vrednotenji, barbarska tla pokolov, zločinov in brezpravja, eno in drugo. Tu lahko čas poženemo v galop, ali pa padamo s pravega iskrega vranca in si zlomimo tilnik. Tu je področje naše svobode, tveganja, prakse. A neodvisno od vsega tega našega početja, herojskega in izdajavskega, uspešnega in propadlega, utripa pravi, temeljni Čas, pulsira Zakon, ki ukazuje vrtilnemu kolesu na našem človeškem semnju ničevosti, naj se nenehoma obrača naokrog, naj v natančno in za večno odmerjenih presledkih sporoča skozi megafon svoje Ukaze in določa plesni korak: Gor! Dol! Vzdigni se! Padi! Veruj! Bodi! Izgini! Znotraj te absolutne neogibne in neprehodne Resnice lahko čas priganjamo in raztezamo, krepimo in razdiramo, drugi porabijo za manjše rezultate več časa, vse to je normalno, obstaja, je prav, a Smrt je za vse Pravilo, ena sama, dokončna, Rojstvo za vse edini način omogočenosti, vsi nihamo, trpimo in se veselimo, jočemo in upamo, morimo in ustvarjamo, nobeden izmed nas se ne more odtegniti nobenemu teh parov, vsi — v temelju — enako ubogamo Zapoved Časa o hkratnosti nasprotnega.

ČLOVEŠKI ČAS IN KOZMIČNI ČAS. O tem pričajo besede iz *Variacij*: *Zastale so besede / in čas je potekal / brez moje udeležnosti. Čas teče ne glede name. In jaz tečem z njim: Nisem ustavil časa / jaz sem se ustavil v njem to se pravi / da sem se ujel z njim in sem z njim potekal / z zavestjo o tem potekanju skozi zavest. Ali besede iz Prehoda: minutni kazavec sam vleče v krog / pozabljen pomen prvega kroga: / mene tukaj toliko da ni. Pomeni — ki so zmerom stvar subjekta, to kar je po meni — se lahko izgublja, kulture propadajo in človeške stvaritve so v naslednjem obdobju pozabljene, začeti je treba vse znova in se znova doseči, v tem je nered, v tem je zmeda. A nobene zmede ni v Času: kazavec Časa kopiči, spravlja, nosi s sabo pomene. Pomeni se ohranjajo, seveda ne tako in takšni, kakršne si jih zamišljamo mi. Nikjer ni rečeno, nikoli ni bilo obljubljen, da je svet strma, navzgor potekajoča spirala, ne-*

nehno bogatenje, rast od Niča k Biti — tako nas uči le krščanski pogled na svet. Zagoričnik je skeptičen, ne veruje. Ve, da se bo pridobljeno izgubilo, kot se je že tisočkrat. Bit je zgolj nasprotje Niča, oba sta enako-praven par. Če ni Boga, ni razloga, čemu bi vse nenehoma raslo, se bogatilo, se razvijalo v smeri absolutne Biti, ki je — seveda — Bog. Vse se le razteza in krči kot fizično veselje. Vse — trpljenje, solze, dejanja, veličina ljudi, žrtve mater in svetnikov, ljubezen — se ne ohranja tako, da bi bilo vse to temelj, na katerem rastejo novi rodovi in ki bi jim vse to pomenilo Zgled, omogočalo kontinuiteto, jim dajalo zmerom več Smisla. To bi bilo mogoče, če bi obstajal krščanski Bog, ki je dobra dejanja sam ustvaril, jih položil človeku v srce in jih dobiva zdaj nazaj kot centralna svetovna banka svoje devize. Zagoričnik je skeptik, neveren in nepristranski. Zato sodi, da se ne ohranjajo zgolj dobra dejanja in Velike zadeve, enako ostaja v svetu tudi drugi, dopolnjujoči pol: zla dejanja, malopridnosti, napuh, vsi sedmeri naglavni grehi, sovraštvo, zlorabljanje in ponigliavost. Človeštvo zida naprej tudi na teh. A ne zida tako, da bi bilo vsega tega zmerom več (to je Zajčeva antikrščanska, krščansko negativistična vizija rasti Zla, Zla, ki gre zmerom bolj v cvetje). Vsega tega — dobrega in zlega — je zmerom enako. Vse to za zmerom ostaja, ker se je dogodilo v Času, ker je vse to dogodil Čas. Če je Čas absolutno neukinljiv, ne moremo ukiniti ničesar, kar je v njem, česar Zakon je on; Čas ne more biti Zakon izgubljenih, *pozabljenih* stvari, stvari, ki jih ni. To, da jih ni, pomeni zmerom le to, da so na način ni: da s o kot propadajoče, umrle, bivše. A bistveno je, da s o, da eksistirajo. V Zagoričnikovem svetu — in to smo tudi že omenili — je Vse zares Vse: to, kar je, in to, kar je bilo, česar ni, kar bi lahko bilo, kar je zamišljeno, zaželeno, mogoče. Vse to zares j e. In vse to zares ostaja. Ostaja kot bitje starinske stenske ure, ki odbija svoj: zdaj — nikoli, večno — hipno, smrt — življenje, je — ni. (Ta »je« je »je« nižje stopnje, oni j e višje, Najvišje: najbolj Temeljne.)

*preklicujem ga  
(Prehod)*

NICEN UPOR ZOPER ČAS. Kozmični Čas je naša Resnica. Človek se lahko ubije / kazavec pa vleče kakor prej / vleče in vleče brez ozirov kakor prej / v svoj krog ne maram tega trenutka / preklicujem ga besedo izpuščam iz rok / počastimo z enominutnim molkom svoj spomin / a to je spet videz niti majhno majhno / niti majhno veliko / niti majhno nič: / trenutek brez mene / tako se tone v poslednji izraz. Vsi človekovi protesti, vsi naporji so zastoj. Kako smešne so izjave: *preklicujem Čas, izpuščam ga iz rok*. Žuželka naj bi preklicala slona, človek naj bi se žogal z zvezdami. Človek se sicer zmerom žoga z zvezdami — v tem je njegova evropska veličina — a te zvezde so zmerom umetne. Ve, da so le videz. Ve, da tone s svetom v svoj *poslednji izraz*: v Čas.

Kadar gleda Čas s svojega osebnega, empirično konkretnega vidika — in tako gleda po navadi, saj je živo, ranljivo, trpeče bitje — je razum-

ljivo, da vidi v njem Smrt in Nič. Čuti se do skrajnosti nemočnega, povsod zadeva na mejo svoje svobode: *vse je vnaprej predvideno zakoličeno urejeno / skratka da boš srečen in sit v raju lepo zakopan / s spušenimi zastavami s plehmuziko*. Čas je njegov nezaželeni Raj, ki mu ga ni treba šele želeti in dosežati, temveč ga ima ves čas že s sabo, v sebi, kot mrtvaško ptico. Čas mu že *vnaprej* — z vso dolžno ironijo — veselo prepeva dokončno odhodnico: rock and roll na pogrebu. *Sit* bom zares šele takrat, ko bom zemlje sit. Nič ne pozna nobenega ovinka, po katerem bi ga lahko obkrožili. Nič se ne da zares spremeniti. Vse naše spreminjanje je brkljanje, spreminjanje bakrene rude v čisti baker, čistega bakra v bakrene žice, žic, ko nam odslužijo, v odpadke, odpadkov spet v to ali ono. Te spremembe so že dane v naturi sami. Kje pa je avtentični *Prehod*? Prehod od materialnega in človeškega k Božjemu? Človekovo izstopanje iz sebe samega je opotekanje pijanca, ki ga noge več ne držijo in je izgubil čut za ravnovesje. To ni Izstop Svetega duha iz veličastne lobanje, to ni Vnebohod, ni *Prehod* človeka v Angela, materije v Duha, sveta v sveti Svet. Težnost snovi vlada še naprej. Nič se ne da premenjati — v temeljnem pomenu. Človek ostaja pierrot. Z rokami opleta, maha, dezorientiran, neosveščen, vsa njegova akcija je izzivanje klofut Usode. *Prehoda* ni. *Prehajanje* je le reklama. Transcendiranje je igra, v kateri vlečemo drug drugega za nos. Čigar nos je bolj potegnen, je večji Vernik — don Kihot, ki s svojim vohalom prebada papirnate transparente izsanjanih Dulcinej. Pesnik ve, pesnik ve Zares: *KAR ZADEVA reklamo za / PREHAJANJE / proizvajavca sintetičnih smislov po JUS / sicer z nekaterimi porednimi / a nenevarnimi posebnostmi / V ZASLUŽENI po vseh zakonitostih / naravnih in ostalih zakonov / NIČ / čemu potem morda tudi šestnajstega novembra / devetnajsto triindevetdesetega / v nič seči / to je zdaj in sploh vprašanje / v nič / in konec prehoda*.

*jaz in ti  
imava čisto pravico  
na obup  
(Po smrti)*

CAS IN OBUP. V poznem obdobju *Agamemnona* se pesnik že bolj obvladuje, v zgodnjem ga je vsega zajemal obup. Takrat so imeli njegovi vzkliki močen prizvok nesrečnosti. (Bil je bližji Zajcu.) *Vedno ista / neprenehna smer razhajanja / jaz in ti / z izkopanimi besedami / v pepelu doživetega*. Kar je, umira. *Doživetja* se spreminjajo v pepel. Je to edina oblika uspešnega spreminjanja, to oglečenje nekoč tako živega, srečnega, polnega, čarodejnega? Prekletstvo Zakona — večno *razhajanje*. Kar je, gre narazen. Nekdanja ljubimca vsaksebi. V kaj? V nič. Ne da se vrniti v to, kar je bilo, v Polnost in Srečo najine Ljubezni. Ujetnika Časa sva, pri-trjena sva na mučilno kolo in Zakon naju je že obrnil za ped naprej, ravno toliko, da zaman grabiva z rokami za izginulo Srečo, vsa pretre-

sena, nesrečna v hipu, ko sva odkrila svojo notranjo izpraznjenost, majava, neogljenjena vpijeva za vlakom, ki je odpeljal (*Po smrti* je toliko čustvena pesem — čustvena seveda v Zagoričnikovih okvirih — da lahko sledimo njen rod vse do Koviča), za večno, za večno. *Z nohti do kosti / v mesu ravnodušnosti / z žarečo grivo / trajnega izvora / topline in močnosti / objokujeva / nemožnost / vrnitve iz čeljusti časa / v hip do nekoliko prej / do leto dni nazaj / do naivnih ptic otroštva*. Ne gre le za najino ljubezen, gre tudi za najino mladost, za najino, moje, tvoje življenje v celoti, za vse, kar sva doživela, vsa dejanja, vsa čustva, za vse, kar se je zdelo nekoč trdno kot jeklo. Kje je zdaj vse to? V Času. A kje je ta Čas zame, zate? V Niču. Za naju je vse, kar je bilo, nič, izgubljeno, nenavzoče, padlo v neizmerne globine neutemeljenega brezna. Čas trdo drži najina *doživetja* v svojih *čeljustih*, ne izpusti jih in ne bo jih izpustil, iz Časa *ni vrnitve*, Čas jih je spravil v sivi Hades, v svet senc, v svet anti-sveta (v nenavzočnost). Zdaj smo v *gnezdu golote in odpovedi*. Preostane nam le še žalobna žalostinka: *kako okruten je ta Čas*. Betežni pestujemo le še spoznanje: *ni nas*. Izhlapljeni lahko le še šepetamo: *o peklu in zadoščenju*, a nazadnje zmeraj pristajamo na spoznanje o *minevanju*.

Kar se je zgodilo nama, grozi vsemu svetu. To bo svet po *Hirošimi*. Zato nama — na tej nerazumni, razboljeni, razčustvovani, začetni, čež vse nesrečni stopnji človeškega odnosa do sveta — ne preostane drugega kot: *jaz in ti / imava pravico vpiti / z zaprtimi usti / imava pravico vpiti / z odprtimi usti / imava čisto pravico / na obup*.

*ker daleč je pristan,  
kjer bi pognali korenine  
od onemoglosti  
(Odstopanje jutra)*

SEN IN BUDNOST. Čas je vsestranski, zato nas pomiri. Ostrina doživetij se izgubi, strahota nesrečnosti uplahne, a preden sestopimo do grenko goste usedline golega spoznanja, zdrknemo na blazino *sna*, v meгло nezavesti. *Zato pravadni zmagovavci / odložimo nedocvelo cvetje brodoloma / v klepsidri sna. / Brezbrežje praznega sotočja / jutra in halucinacije / prikrivam vidu, / nadenem druge cunje si / in drug obraz*. Če ni v meni nobene moči več, so sanje blažilne. *Brodoloma* se ne smem zavedati z vso zavestjo, *prazno jutro* je treba skriti, nadeti si moram masko, s katero bom vdihoval opojne vonjave neresničnega, premalo resničnega. Mehkoba mora postati moj obrambni zid pred ostrino védenja; védenja, ki ve: *ker daleč je pristan, kjer bi pognali korenine / od onemoglosti, / in z vesli, / ki odrivajo stoletja, ere, / sučemo se v vedno istem krogu*. Nič se ne spremeni. Nič ne moremo. Ničesar ne bo. Le vrtenje v krogu nemožnosti: *kar pomnimo, / smo tu in tam na istem*.

Tudi ta téma povezuje Zagoričnika s Kovičem in Minattijem. Tudi njemu je znan beg pred budnostjo: v sanje. Le da mu sanje ne pomenijo

Rešitve, ne podaja jih kot zaželenega, iskanega, vrednega sveta, ki stoji nad banalnostjo dnevne realitete. Narobe. Kadar koli opazi, da ga je premagal sen, da ni mogel vzdržati sredi Resnice, se napade, obtoži, pogleda nase z zaničevanjem in odporom. Sen je napaka, nepazljivost, slabost. Zagoričnik ni mehak s sabo (v tem si je zelo soroden s Krambergerjem in Šalamunom). Če ga polomi, se tega jasno zaveda. In polomi ga zmerom, kadar se umakne z bojišča. V svojem viteškem grbu ima zapisano: vztrajati — vztrajati v Resnici, v golem življenju, v brezupu, vsemu navkljub. Zato padanju v sen zelo kmalu sledi prebujanje. V *Odstopanju jutra*, na začetku poti, ko je pesnikovo zaupanje vase še razmeroma majhno — in z vidika obupa — meni, da so trenutki budnosti redki, da vsi tičimo globoko v močvirju nezavesti, a še takrat, ko smo se zmožni zbuditi, mečemo iz sebe neartikulirane izraze, nezmožni, izraziti se jasno, vedeti, kaj smo in kaj je. V tem je Zagoričnik očitno različen s Šalamunom. Ta je zmerom buden, luciden, vse mu je jasno, živi brez napa, ustvaril si je spoznavno metodo, ki — v primeri z Zagoričnikovo — skoraj stereotipno in bliskovito loči resnico od neresnice, opredeljuje, sodi: zanika. Zagoričnikov svet je kompletnejši, obsežnejši, napor prodreti vanj, primerno večji, odtod tudi večja utrujenost, številnejši spodrsrljaji, nesreče, porazi. Šalamun ima svobodo in suverenost, Zagoričnik globino in hujšo ambicijo. Šalamun je popolnejši, Zagoričnik kompleksnejši, Šalamun preprostejši, Zagoričnik bolj zamotan, prvi pametno meri na relativno dosegljiv cilj, drugi si je zastavil nedosegljiv cilj, doseči Vse sveta, prvi svet obvlada, drugi se mu je predal na milost in nemilost, predal se je demonom, ki so v njem samem in svetu. Pesnik *Pokra* se igra, pesnik Agamemnona gara. Podobnih nasprotij, ki zadevajo v srčiko njegovega bistvenega pesniškega sveta, bi lahko našli še celo vrsto: aristokrat — proletarec, Paris — Atlas, pamet — strast, velemestni modni kreator — podeželski šivankar, nekdo, ki očrtava svoje desseine z lahkotno roko, v nekaj potezah, jasno, pregledno, simpatično, učinkovito, s smislom za kompozicijo in mero, avtor elegantnih krojev za estetsko prenasličeno publiko — in nekdo, ki skuša izklesati svojo glavo in glavo sveta v krušljivi kamnolom, ne oziraje se na žile, na sklade, kamen se mu drobi, kip razpada, odpadkov je zmerom več kot rezultata, pri tem pa niti ne ve, kakšna je njegova glava, ki jo hoče upodobiti, kaj naj torej izkleše, poskuša, poskuša, poti se noč in dan, z majhnimi uspehi in veliko muko. A najsi so med obema modeloma, med športnim karmavnom in poltovornim fiatom (ali jeepom) še takšne razlike v hitrosti, zaviranju, startanju, eleganci in lastnostih karoserije, oba rabita navsezadnje istemu cilju: prevažanju. In če oba dobro funkcionirata, je njuna eksistenca upravičena. Kljub vsem kozmetičnim razlikam je sorodnost med Zagoričnikom in Šalamunom prvostopenjska. Oba pomenita novo fazo v slovenski povojni (in celotni) poeziji, fazo, ki je še veliko bolj presekala spoj z Minattijevim odnosom do sveta, kot je to storil Zajc. (Zajčeva poezija je zveza med obema skupinama pogledov na svet: po eni strani negacija prejšnjega in uvajanje novega, po drugi pa nadaljevanje izročila.)

V *Odstopanju jutra* piše: *Le redko / se za hip izvijemo / iz kletke uglajenega utripanja, / in še tedaj se, / če je le mogoče, / v spodobni za- držanosti / pretočimo iz sna v nemi krik.* Zagoričnikova poezija ni niti na enem mestu poezija sna, temveč brez izjeme poezija zavesti o snu. Pesnik je — vtem ko piše pesem, ko živi — neomajno buden. Za sen, za nebudnost ima tista stanja svoje zavesti, v katerih se mu ne posreči odkriti Resnice; ker pa je njegova resnica tako kompleksna in vsestranska, je razumljivo, da mu stalno drsi iz rok, da se pesnik neprenehoma čuti nemočnega, nikoli ne more pregledati hkrati in jasno celote z vsemi njenimi postranskimi, a zanj tako pomembnimi deli, ureja in ureja, celota pa mu uhaja iz vidnega polja, podoba razpada, občutek ima, da trži v naročju kup sestavnih delov, ki se mu jih ne posreči sestaviti. To je — v bistvu — zanj nezavest, pomanjkljiva zavest, stanje sanjske omotičnosti. V *Destrukciji* — tudi zgodnji pesmi — pravi: *ptice v njej / sestavljene z / ostrim zvenom / razbitin razuma / gobe sežejo / s temeni / čez vrhove / naših zmožnosti.* In konsekvence: *klecav upognjen brez moči / zgubljam se med stroje / v prah potu.* Oko nima svoje slepe pege, oko je ena sama slepa pega, ki zastira pogled v Resnico, v njem je le drobna, za normalno slepo pego velika odprtina, skozi katero lahko gledamo, in včasih, redko, če smo res do skrajnosti pozorni in zbrani, tudi vidimo. Naše življenje je motoviljenje okrog te drobne odprtine, besen molitveni ples okrog malika, prizadevna prošnja za kapljo dežja, za požirek čiste vode, za žarek sinjine, za zvezdo v temi. V *Velikem spavcu* govori o tem, *kako nasproti budnosti zapiraš veke,* vzklika: *videti hočem,* ugotavlja, da mu je vsaj za hip uspelo: *odpiram veke,* obložene s svincem, opisuje, kako naporno je to početje: *nikoli s privajenim naporom,* vsega se je treba lotiti znova, vsakič sem pred enako težko nalogo, cilj je zmerom višji od mojih zmožnosti. Aktivistu je jasno, da bi uspel le s skrajnim naporom akcije, samopremagovanja (kje v slovenski literaturi lahko še naletimo na tolikšno samopremagovanje!), pesnik ve, da je *slednje trajanje luči / drugače nezavzeto,* le s skrajno koncentracijo je mogoče svetlobo zavzeti, približati se ji, jo videti, se vanjo potisniti, biti zajet v njen snop žarkov. A to je — po volji Usode — le hip. Naslednji padeč je že na vidiku. Pesnik beleži: *dokler se ne utrudim.* Ko se bom utrudil, me bo zajela tema, nezavest, potisnjen bom v fiktivni svet stereotipov, izrinjen na obod, smešen, klavrn, skoraj neeksistenten: *v naslednjem snu lahko bevskam / na luno / ali pa kar tako.* Polom Akcije je prehod v *bevskanje.* To je edini mogoči prehod, edina sprememba. *Bevskanje* je resnica samozaverovanih ljudi, ki ostajajo pri svoji nemoči, zadovoljni z njo, si zamišljajo fiktivne akcije kot družabne igre ali kot pomirjevalne tablete za brcajočo zavest. Ali ni v tej samokritiki implicirana kritika tiste slovenske poezije, ki je bežala in beži v nezavest sanj, slepil srca, človekove čiste notranjosti, lepih čustev, fiktivne avtonomije? — Zagoričnik ostaja pesnik neogibne, a nemožne Akcije (v nasprotju s Krambergerjem, ki je glasnik nenujne, na voljo dane, a hotene in srečno uspešne Akcije, ali Zajcem, ki oznanja nesmiselnost v zunanjem svetu porojene, obvladajoče

nas od nas interiorizirane in v Uničevanje spremenjene Akcije, ali Salamunom, reklamnim agentom za nihilistično Akcijo, ki je naša edina Možnost, hkrati pa popolna neumnost in — v zadnji konsekvenci — samonegacija Akcije).

*In to bo navsezadnje  
neizrabljena priložnost več  
(Veliki spavec)*

**MOŽNOSTI IN NEMOŽNOSTI.** Ali človek sploh ima kakšno resnično možnost? Ali ni popolnoma podrejen Zakonu, se pravi Neogibnosti? Se mu možnosti kažejo le kot Fantalu sadovi na odmikajočih se vejah? So možnosti zgolj človekova samoprevara? Da bi dosegli Resnico, moramoagirati, da bi agirali, moramo verovati v temeljno predpostavko vsake akcije, namreč da je mogoče, da je cilj osvojljiv. Brez Možnosti ni Akcije. Je Možnost torej le neogibno slépilo, potrebno, da bi človek lahko napadal, osvajal, plodil, rasel — da bi bilo zadoščeno ukazom prvega takta, prve polovice Zakona Časa, ki nam vsiljuje Življenje?

Človek se zapleta v igro možnosti in nemožnosti, oboje pa niso odvisne od njega. Z obojim ga je obdaril ta naš je-ni svet. Če ne prodiramo v svet, če se ne širimo, če se ne vpisujemo v svet, nismo. Torej: verujmo; vera v Možnost je — tako nas uči logika — pogoj naše eksistence. A kako brez prestanka verovati, ko pa nas skušnija uči ravno obratno od logike. Pravi nam, vliva nam v glavo skozi vse ranjene odprtine telesa: Možnosti ni. Možnosti nimaš, pa tudi ti sam nisi Možnost. V *Velikem spavcu* se Zagoričnik šele približuje temu odkritju. Govori o *neizrabljeni priložnosti*, ki bo *poslednja / dasi bi mogla biti prva / ali šestinpetdeseta / ki se bo nagnetla v grlu / in te obsula z umetnim cvetjem / in predvsem z žalostjo / kaj vse bi še lahko in sploh / če bi še bil*. Tu še dopušča možnost, da Možnost obstaja, le sam je ni zmozel realizirati, le njemu se je izmuznila. Vendar mu je spor med Možnostjo in Neogibnostjo že zelo jasan. *Vem kaj me tišči / ne vem pa kaj bom storil / v sebi hranim kontinuiteto / nedomišljene gmote svojih nujnosti / a le malo uporabnih besed*. Tišči ga potreba po ohranitvi, po prebivanju, po akciji, a kako bo akcijo izpeljal? Potreba po delovanju je *nujnost*, to je zunaj dvoma. A v meni ni *besed*, se pravi izraza. Kako naj se izrazim, kako naj odidem od sebe v svet, kako naj svet načnem? Spet smo se znašli pred istim problemom kot v začetku: *kako načeti svet?* Če sveta ne načnem, ne agiram. Če ne agiram, nisem. Če nisem . . . ta konsekvencia je nenavadna, problematična, netočna. Saj vendar čutim in vem, da sem. Saj se mučim kot črna živina, kot prisilni delavec, kot suženj. Pesnik ve, da je, ve, da čuti, drugače si ne bi tako želel *ubiti svoje duše*, se pravi svojih čutil, svojega dojemalnega aparata, zmožnosti trpljenja. Ve, da je sestavljen iz dvojega: iz *duše* in iz *funkcije*, iz trpljenja, ki je stvar njegove notranjosti, in vloge, ki mu je bila vsiljena od zunaj. Ve, da v tej vlogi trpi. (To izraža v *Velikem spavcu* s temile besedami: *Pozabil sem ubiti dušo / to*

*nepotrebno šaro / bom privlekel kje na dan / in zraven zvrhan koš nesmislov joj / spet bodo kričali vame / in vendar se bom moral paziti / saj sem skoraj pes / ki po dvorišču teka sem in tja / še v snu skrbno pripet / na golo funkcijo.)* Torej ve, da je. Biti v nesoglasju sam s sabo, pomeni biti. Zavedam se, da nisem, torej sem. Gotovost o svoji lastni eksistenci je s tem popolnoma trdna. Moja eksistenca je nedvomna. A če sem, agiram. (Brez akcije ne morem biti, akcija je pogoj eksistenci; če ne bi agiral, ne bi čutil spora med *dušo* in *funkcijo*; doživljati spone, v katere me svet uklepa, pomeni biti nezadovoljen s trenutnim negiranjem, pomeni, da je moja temeljna struktura — potreba — že struktura akcije; že samo doživljanje muke ob zvezanosti razkriva človeško strukturo kot strukturo akcije.) In če agiram, pomeni, da možnosti so. So, ker morajo biti. Kako to, da jih torej ni?

Zagoričnik se je do kraja zapletel v paradoksnost eksistence. Spet je potrdil spoznanje o svetu, ki je in ni hkrati, o svetu, ki se izključuje in biva na način *ne-bivanja*.

V *Velikem spavcu* se je že temeljito lotil te problematike. Prej navedene verze o pomanjkljivih izrazilih, o redkih besedah, nadaljuje: *pa še te postavljam / v preudarnem zalezovanju možnosti / kakor vedeževavka karte / pred svojo žrtvijo / vse skupaj me jezi / lahko bi se po manjši ceni mučil / za to bore malo / da se razjasni pred razbitjem / ogledalo brez odraza.* Rezultat vsega skupaj je jasen že vnaprej. Do Resnice se ne bom dokopal. *Ogledalo*, ki ga hočem pogledati, je *brez odraza*, slepo, ničesar ne kaže. Zakon Časa mu je določil, da se bo *razbilo*. Vse, kar morem in kar se da doseči, je to, da bom za hip pogledal v slepo ogledalo. Moje — in naše — najvišje spoznanje je odkritje nemožnosti spoznanja in nemožnosti akcije. Edina Možnost, ki mi jo Zakon dopušča, je Nemožnost. In za realiziranje te Ne-možnosti (za irealizacijo) toliko muk! Pesnik je zatrdno spoznal: cena za apriorno nemožnost človeškega življenja je previsoka.

V *Prehodu* to spoznanje variira: *Rečem si tepec poišči drugo možnost / Rečem si poizkusi z drugo možnostjo / Rečem si bog da ne morem biti drugačen kakor trmast / pri čemer sam ne vem kaj sem mislil / ali je prav da sem / ali bi bilo bolje če ne bi bil / pri ponovnem preudarku ne vem nič več.* Kakšna pa bi sploh lahko bila druga možnost, če ne *trma*, če ne vztrajno in nepopustljivo prodiranje v svet? Pesnik z vso polnostjo čuti, da mora ostati *trmast*, ker pa ne ve, ali ima ta *trma* sploh kak pomen, ali sploh kam vodi — ker ne veruje v Možnost — ga prevzema (kot že tolikokrat) zavest, da *nič ne ve*, da ne ve, *kaj* in na kaj misli. Tudi nenavzočnost Možnosti mu — s svoje strani — podira spoznanje, razbija celoto, trga integralnost sveta. V temelju je obrnjen navzven in se obrača navznoter, ker mu je prodor v svet spodletel. Obrat navznoter je ogenj dvoma. Vem, da sem, to je gotovo. Vendar — ali je tudi *prav*, da sem? Prav — kaj prav za prav pomeni ta beseda? Zagoričnik stoji zunaj običajne humanistične morale, zanj Prav ni skladnost z idealnim Dobrim človekom. Krščanski Prav je skladnost z Bogom ozi-



roma Kristusovim in Cerkvenim naukom. Zagoričnikov Prav je — analogno — skladnost z njegovim lastnim naukom in z Zakonom Casa. A kaj uči ta Zakon? Po eni strani darvinizem: prav je, kar uspe. Prav imaš, če uspeš. Kdor zmaga, ima zmerom prav — in tako dolgo, dokler je uspešen. Po drugi strani pa govori Zakon Casa tudi o umiranju in razpadanju. Konsekventno mišljeno je Prav prav tako skladnost z razpadanjem. Je torej Prav vse, kar koli? Če uspem in če propadem, če sem in če nisem? Zakon ne daje odgovora, zapira se v ezoterizem svoje paradoksnе narave. Da pa bi bila situacija še slabša in še manj jasna, ostaja tudi prva stran neodgovorjena. Socialni darvinizem je bil naivna optimistična vera prejšnjega stoletja. Zagoričnik ve, da je ta vera — danes — prazna. Nobeden ne more uspeti. (To je povsem jasno že Zajcu in še prej Minattiju.) Možnosti sploh ni. Se pravi da nimaš nikoli prav.

Vprašanja se vrtinčijo, zadevajo drugo v drugo, se medsebojno spodbijajo, trgajo. In rezultat? Nikakršen. Človek se spotika ob svoja slepila, Nemožnost ga je pritirala tako daleč, da so njegova vprašanja sebi že nevarna, obenem pa celo sam ve za njihovo nevarnost. Kam naj me pripelje vprašanje: *ali bi bilo bolje če ne bi bil?* V praktično smrt. Taki konsekvenci se Zagoričnikov vitalizem upira. Edina konsekvencia, ki lahko sledi in ki jo je pesnik tudi napravil, ga je pripeljala v: *ne vem nič več.*

Kaj torej? Kaj storiti? Kaj ne storiti? Kaj misliti? Kaj ne misliti? Sploh — k a j?

Pesnik zahteva odgovor. Od mene. Od tebe. Od sebe. Groza ga je vrtinca, v katerem se je znašel in v katerega je zašel po svoji volji. Mar bi se pridružil apologetom spanja, spečim pesnikom, zadovoljnim s sabo, s svojo nesrečo in s svojimi varnimi stereotipi! A zdaj je prepozno. Stroj ga je potegnil vase, nadrobil mu je pol telesa, vleče ga zmerom globlje. Kakšen izhod lahko pričakuje od te mesoreznice? K a j? Na koncu *Okusa prsti* pravi: *KAJ NAJ POMENI TA PES / PA RES NE RAZUMEM / KDAJ BOVA GOVORILA / GOVORI / KAJ NAJ POMENI TA PES / Z LAKIRANIMI KREMPLJI / PRIPRAVLJENIMI NA GRABEŽ / NE MOLCI.*

*kdo si*

*kaj si*

*kakšen kakšna kakšno*

*(Na poti za dajlo)*

**MOC VPRAŠEVANJA.** Iz sebe in sveta izgnana duša leta v nočnih in dnevnih urah naokrog in ne najde pokoja. Toži: *O slast imeti kost ... besedo / imeti nedvoumno besedo ... kost / jasno odločno kost ukaz ... besede kosti / poimenovanje kosti ... kost besede / kost nujnosti ... funkcionalnost skeleta / kost kosti / funkcionalnost izražanja / imeti kost perspektive ... besedo besed / imeti ... ujel sem se na kost ... besedo / imeti ... držim se besede ... kost / kakor da je to tisto ... prokleta /*

*kakor da to sploh obstaja... kaj / kakor da je to sploh kaj... zakaj.* Nič nimam. Nič nisem. Nič ni. A vendar — v tem je bistvena razlika s Salamunom — Zagoričnik ne more končati z nedvoumnim bankrotom, zanj Nič kot Konec sveta ni tako preprost, Zagoričnik se ne zadovolji tako hitro, menjava taktov zanj nikoli ni konec, krog je večer, enako se večno vrača, človek ne popusti, ob ugotovitev o brezpomembnosti vsega pritisne — kot zadnjo besedo — vprašanje (*zakaj?*). A vprašanje je življenje, je potreba, je ponoven Pohod v svet in k sebi. Naj bo pesnikova neboljena zgubljenost še tolikšna, njegova volja do življenja ji je enaka. *Zakaj* sicer ni nobena Rešitev, je pa očitna in uspešna negacija dokončnega Niča.

Zato na Zagoričnikovo poezijo nikakor ne moremo udariti — kot osrednje karakteristike — pečata nihilizma. In to kljub njenim nenehnim padcem v apoteozo Niča. Nobena njegova pesem ni v celoti nihilistična. V vsaki je pričujoče še nekaj drugega: nasprotje Niču. *Rehabilitacijo* začne popolnoma temačno — Možnosti ni, nič ne morem, vse je Nič: *edino / kar moreš biti / je enako ničli / in ta najboljša možnost / in hkrati najslabša / v enaki meri naj — vse in naj — nič.* A že mu je zadosti Ne-možnosti. Spet si je opomogel, vsaj toliko, da se je znova oprl na osrednjo Resnico: na Zakon Časa. Vse to, o čemer je govoril v navedenih verzih, pa je *malo prida / v primerjavi s stvarmi / ki jih prezreš v sredobežnosti / kajti so / ne glede na to in marsikaj / z razlogi ki zaščočajo / za neizkoreninjenost / tako neizhojeni gozdovi / in gore / kakor sama menjava / tvojih oblik / od smrti do rojstva / in dalje s hitrimi koraki / in dalje / z mislijo v jedru / ki ga ne predre.* Nič je podrejen *Menjavi oblik* (hkratnosti obeh taktov, Življenja in Smrti, Biti in Niča). *Stvari so*, to je osrednje spoznanje. V *Menjavi oblik* pa se izmenjujejo, potujejo svojo pot od ni do je, od je do ni. O tem govori tudi sklet pesmi: *vedno / neprehodna / dokler ne omaga / in ne omahne edino / kar moreš biti.*

Salamun trdi (človek je nič, Vse je Nič), Zagoričnik sprašuje. V tem je njegova moč. Spraševanje je začetek sveta. Po koncu — po Niču — smo se vrnili v začetek: k možnosti Biti. Spraševanje je postavljanje prvih vprašanj o tem, kaj je, kako, kdo, kje, zakaj? Vprašanja pričajo o potrebi (po življenju), potreba potrjuje življenje. Smrti sledi Življenje, ta ugotovitev je morda za Zagoričnika še bolj resnična kot tista prejšnja (Življenju sledi Smrt) Zagoričnik ni pesnik smrti, zanj velja: Zagoričnik je t u d i pesnik Smrti. Dokler se bom spraševal, bom kot hrast s koreninami in srčiko zvezan z Življenjem. V pesmi *Na poti za dajlo* napravi spraševanje celo za molitev. Najprej spraševanje *čemu / iščem te / hočem te / neznanu te.* Potem molitev. Kljub vsej vrednosti o svoji izgubljenosti (*izgubil sem škrge! in druge oblike! krila si nisem pustil rasti! in duše*) prosi in moli, da bi bil, pa čeprav Danaida, se pravi zgolj to, kar že je (na način ni: nekdo, ki je zaman — kljub vsemu naporu, nekdo, ki ne more doseči sebe, svet, ki ne more postati Svet, *ki se imenuje Vse! in skuša biti Svet*): *da bodi! dan bodi! dana bodi! danaida bodi.* Zato: *bodi! pesem bodi molitev! neznana pesem bodi molitev dopolnjevanja! molitev bodi pesem! bodi! na poti za dajlo*

*in vztrajno ponavljanje ponavljanja  
vedno iste pesmi  
brez konca in kraja  
ker čas hiti  
(Sveder, 9 deveta in dvanajsta plast)*

SKLEP. Svet je neuničljiv in večn. V tem je bistvo Zagoričnikove pesniške poslanice. Heraklit pravi: »Ta svetovni red, isti za vse, kar biva — ni ga naredil noben bog in noben človek, ampak je zmeraj bil in je in bo: večno živi ogenj, ki se po merah vžiga in po merah ugaša.« Zagoričnikov sklep je analogen. Temelj in zadnja Resnica vsega je Čas, ki razstavi sestavljeno in/ izgubljeno veže/ v nove oblike trajanja.

# Mitološka in revolucionarna beseda

Roland Barthes

Povzetek sklepnih poglavij iz knjige »Mythologies«: Meščanstvo kot anonimna družba, Mit je depolitizirana beseda, Nujnosti in meje mitologije.

Naša družba je polje mitičnih pomenov, ki se javljajo na dva načina: skozi formo, ki je samo relativno motivirana, in skozi vsebino, ki je po svoji naravi zgodovinska.

Kakršni so že bili politični dogodki, kompromisi in avanture, kakršne so že bile tehnične, ekonomske in družbene spremembe, ki jih je prinesla zgodovina, naša družba je še vedno meščanska družba. V Franciji so sicer od leta 1789 sledili na oblasti različni tipi meščanstva; toda najgloblje stanje je ostalo nespremenjeno, in to je stanje določenega lastniškega sistema, določenega reda, določene ideologije. S poimenovanjem tega sistema je povezan zelo značilen pojav: kot ekonomsko dejstvo je meščanstvo moč *imenovati* brez težav; kapitalizem se priznava. Kot politično dejstvo ga je težko razpoznati, zakaj v skupščini že dolgo ni več »meščanskih« strank, kot ideološko dejstvo pa je popolnoma izginil: meščanstvo je izbrisalo svoje ime s prehodom od realnosti k predstavi in reprezentanci, od ekonomskega k duhovnemu človeku. Dopušča dejstva, toda ne vstopa več v razmerje do vrednot; svoj lastni status je izpostavilo operaciji *vse-imenovanja*: meščanstvo je danes treba definirati *kot družbeni razred, ki noče biti imenovan*. Besede »meščan«, »malomeščan«, »kapitalist«, »proletarec« so izpostavljene nenehnemu krvavenju: pomen odteka iz njih, dokler ne bo postal nepomemben in brezpredmeten.

Meščanstva nihče več ne omenja, navzoče pa je na poseben način, na mitičen način povesodpričujočnosti. Tudi zadovoljevanje potrošniških potreb sodi v standard, se pravi v meščanstvo, je meščansko. Vse je oplojeno z meščanstvom, naj je zares njegovo ali ne, in ker ni ničesar, kar bi lahko meščanstvo zamenjalo ali ideološko spodkopalo, si je meščanstvo, ne da bi bilo izrekano, prilastilo vse. Tudi človek sam je meščanski, samo da ta človek ni človek te ali one konkretnosti, ampak kar človek nasploh, človek po sebi, po svoji naravi. In ta človek je analogen večnemu človeku, saj obstaja ena sama in identična narava.

Izhlapevanje meščanskega imena poteka, v prvi vrsti skoz »narod«. To besedo niti stoletna uporaba ni uspela do kraja depolitizirati in iz-

prazniti: v meščanskem parlamentu ne sedijo več razredno opredeljene stranke, in ta sinkretizem dovoljuje meščanstvu, da v imenu naroda zbira somišljenike, povzema »neformalne« skupine. In ta imenski sinkretizem je politični besednjak univerzalnosti in izraža prav to, kar skuša prikriti, bistveno različnost.

V imenu te univerzalnosti je vse meščansko: v meščanskem svetu ne more biti druge morale, kulture in umetnosti kot je meščanska, in vse, kar ni meščansko, mora na posodo k meščanstvu. Meščanstvo se torej lahko odpove svojemu imenu brez nevarnosti: nič ga ne more zamenjati. Meščanstvo je univerzalno.

V okviru tega univerzalizma je vsak družbeni odpor v kali zatrt. V prvi vrsti zato, ker izhaja iz samega meščanstva, iz manjše skupine umetnikov in intelektualcev, ki nimajo drugega občinstva kot meščanskega in ki so postali to, kar so, samo prek meščanstva. Avantgardisti revolucionirajo ta svet tako, da v odsotnosti meščanskega imena meščanstvo spet imenujejo, in sicer njegova ideološka izhodišča, da ga skratka postavljajo v sistem njegovih lastnih vrednot. S tem nastaja očitno divergenca med idealom in resničnostjo. Toda ta sprovcirani dualizem prej ko slej pripeljal do stvarnosti kot popolne banalitete in čistega ideala kot zanesenjaštva, do nečesa, kar je popolnoma nespremenljivo, mitično. Uporniki se samo osmešijo.

Tako postaja meščanski svet naravnejši. In to toliko bolj, kolikor bolj se uveljavljajo popularnejše oblike kulture, vulgarizirane in uporabne, tiste, ki nosijo pečat javne filozofije in ki hranijo vsakdanjo moralno, običaje in navade. V kulturi čiste potrošnje naletimo na popolno anonimnost meščanstva. Kino, gledališče, literatura za široko potrošnjo, ženitve, zločini, moda — vse to ni ne neposredno politično ne neposredno ideološko, temveč nevznemirljivo, sredinsko, zapuščeno celo od intelektualcev, in zajema velikansko množico indiferentnega, nepomembnega, skratka naravnega. V komaj zaznavni zvezi z narodnim blagostanjem se meščanski zakoni življenja postavljajo v naravni red, hkrati pa omogočajo izgubljanje meščanskega imena. Meščanstvo je povzeto v nedoločljivem univerzumu, v katerem je edini prebivalec Večni Človek, ne proletarec ne meščan, ne pripadnik te ali one skupine, ne delavec ne uradnik. Ta odsotnost resničnejšega socialnega statusa pa nadaljnje delo samo olajšuje: meščanski svet postaja skozi tisk literaturo norma, če ne uresničena, vsaj sanjana in zelena, in to je norma malomeščana. Meščanski svet s svojo ideologijo nenehno in brez težav povzema vse, kar je odtrgano od svojega globljega socialnega statusa, in mu vsiljuje življenje v imaginarnem, se pravi v fiksaciji in obubožanju zavesti. Tako slednjič pridemo do nerazslojenega sveta, do nekakšnega imaginarnega kolektiva, ki je vselej in povsod nehuman; in to ne samo zato, ker prek sanj napravlja iz življenja usodo, temveč tudi zato, ker so sanje siromašne in pomenijo odsotnost stvarnosti.

Prav tu smo slednjič v mitu. Razvodenitev meščanskega imena ni nekaj iluzornega, je pojav, prek katerega meščanska elita spreminja svet v podobo sveta, zgodovino v naravo. Ta podoba je popačena. Človek, ki

je v resnici zgodovinski, partikularen, omejen in zavezan, postaja z udeležbo v tem svetu univerzalen, večer, nespremenljiv.

Mit zamenjuje zgodovinski namen z naravo, časovnost z večnostjo. Mit zamenjuje realno podobo z *naravno*. In kakor se meščanska ideologija definira z begom od meščanskega imena, tako se mit konstruira z izgubljanjem zgodovinskih kvalitete stvari: stvari zgubljajo spomin na svojo proizvodnjo. Človeški svet, ki je dejansko dialektični odnos človeških aktivnosti in dejanj, se nam v mitu razodeva kot harmonična slika. Priče smo prestižni igri, ki je izmaličila realno, ki je izpraznila zgodovino in jo napolnila z naravo, ki je iz stvari s človeškim pomenom napravila stvari brez človeškega pomena. Funkcija mita je izvolitev realnosti: v pravem pomenu besede je to nenehna razvodenelost, izkrvavitev, izhlapitev, odsotnost.

Mit je — semiološka dopolnjeno — *depolitizirana* beseda. Politiko je v tem primeru pojmovati kot skupek človeških odnosov v njihovi realni, družbeni strukturi, v njihovi sposobnosti, da svet proizvajajo. Poudarek je na aktivni vrednosti predpone *de*, ki v tem primeru pomeni nenehen beg in izmikanje. Mit ne zanika stvari in njihove funkcije, ravno nasprotno, govori o njih, da bi jih očistil, napravil nedolžne, jih vzpostavil kot naravo in kot večnost; daje jim jasnost, ki ni jasnost razlage, temveč jasnost konstatacije. Mit s prehajanjem od zgodovine k naravi ekonomizira: zmanjša kompleksnost človeških dejanj, jim daje preprostost bitstva, odstranja vse, kar je nad neposredno zaznavo, organizira svet brez globine in protislovij, vzpostavlja srečno jasnost: stvari same določajo pomen.

Mit jemlje predmetu pogovora vso zgodovinskost. V njem zgodovina izhlapi. Nič ni proizvedenega, nič izbranega: ne preostane nam drugega, kakor da te nove predmete, iz katerih je izhlapela vsaka vznemirljiva sled izvora ali izbire, imamo v posesti. In ta čudežna izhlapitev zgodovine je pravzaprav le druga oblika vsebine, ki je lastna skoraj vsem meščanskim mitom: človekove neodgovornosti.

Malomeščan si — povsem razumljivo — ne more zamisliti bližnjega. Kadar je bližnji pred njim, ga noče videti, prezira ga ali zanika ali pa spreminja v sebe samega. V malomeščanskem svetu so vsa dejstva reflektivna, vsak bližnji je speljan na identično. Mitolog je obsojen na teoretično družbenost: biti družben zanj najčešče pomeni biti resničen ali pristen; njegova maksimalna družbenost je zapopadena v njegovi maksimalni moralnosti. V določenem smislu je izključen iz zgodovine, v imenu katere — vsaj domišlja si tako — deluje. Jutrišnja pozitivnost je zanj v celoti navzoča v današnji negativnosti: vse vrednote njegovih dejanj so zapopadene v destruktivnem dejanju. Prihodnost ni zanj nič drugega kot najgloblja apokalipsa sedajnosti. In vsak trenutek je na tem, da si izpodmakne, izbriše realnost, ki bi jo rad ohranil. Avto D. S. 19 je brez dvoma tehnološko določen predmet, saj doseže neko določeno hitrost, reže zrak na določen način itd., toda mitolog o tej realnosti ne more govoriti. Mehanik, inženir, uporabnik *govorijo* predmet, mitolog pa je obsojen na meta-jezik. In ta njegova obsojenost je ideologizem.

V mejah mita ljudje niso v razmerju z resnico.

Toda če je mit depolitizirana beseda, potem je tudi beseda, ki se mitu upira, beseda, ki *ostaja* politična. Če sem gozdar in hočem imenovati drevo, ki ga podiram, je lahko moja fraza kakršna koli, govoril bom drevo, ne pa *o* drevesu. To pomeni, da je moj jezik operativen, vezan na svoj predmet na nepreohoden način: med drevesom in menoj ni nič, kar bi bilo onstran mojega dela, med drevesom in menoj je delo. To je politični jezik. Predstavlja mi naravo v mejah, v katerih jo skušam spremeniti, jezik je, prek katerega predmet *delujem*: drevo zame ni podoba, temveč smisel mojega dela. Toda če nisem gozdar, ne morem govoriti drevesa, govorim lahko samo *o* drevesu, *nad* drevesom; moj jezik ni več instrument drevesa, temveč je drevo postalo instrument mojega jezika. Z drevesom imam samo nepreohodno razmerje. Drevo ni več realni pomen človeškega dela, temveč *podoba-na-razpolago*: v primerjavi z gozdarjevim realnim jezikom ustvarjam drugoten jezik, meta-jezik, v katerem ne spravljam v dejavnost stvari, temveč njihova imena. Ta drugotni jezik sicer ni v celoti mitičen, zato pa predstavlja prostor, v katerem se mit nastanja: mit namreč lahko delam samo na predmetih, ki so že privzeli mediacijo nekega prvotnega jezika.

Obstaja torej jezik, ki ni mitičen, in to je jezik človeka, ki proizvaja. Kadar koli človek govori z namenom, da bi spremenil realnost, in ne z namenom, da bi jo konzerviral v podobo, kadar koli veže svoj jezik na proizvodnjo stvari, je meta-jezik omejen na jezik-predmet in je mit nemogoč. Zato resnično revolucionaren jezik ne more biti mitičen jezik. Revolucija je delo, posvečeno odkrivanju politične teže in nalog sveta: revolucija *dela* svet, in ves njen jezik je funkcionalno izčrpan v tem delu. Revolucija izključuje mit prav zato, ker proizvaja besedo v *njeni polnosti*, se pravi od začetka do konca politično, in ne kot mit, katerega beseda je na začetku politična in na koncu naravna. Meščanstvo se prikriva kot meščanstvo in s tem proizvaja mit; revolucija se razodeva kot revolucija in tako mit ukinja.

Danes imamo dve izjemni metodi in eno samo izbiro: predelano realnost lahko predpostavimo zgodovini in ideologiziramo, ali pa, nasprotno, predpostavimo do kraja nepredirno in nenačeto realnost in delamo iz nje poezijo. Za zdaj še ni videti sinteze med ideologijo in poezijo (pri čemer je poezijo razumeti kot iskanje neodtujljivega smisla stvari).

Mera naše današnje alienacije je brez dvoma v tem, da ne moremo čez stanovitno dojevanje realnega: nenehno nihamo med predmetom in njegovo demistifikacijo, nesposobni, da bi mu dali njegovo totalnost: zakaj če prodremo v predmet, ga osvobodimo, a združimo; če pa mu pustimo njegovo težo, ga spoštujemo, ostane pa mistificiran. Za določen čas smo še vedno obsojeni *čezmerno* govoriti o realnosti. To brez dvoma lahko pripišemo dejstvu, da sta ideologizem in njegovo nasprotje še magični obliki vedenja, terorizirani, zaslepljeni in izpostavljeni razkrojnosti družbenega sveta. Iskati moramo predvsem pomiritev med realnostjo in ljudmi, med opisom in razlago, med predmetom in vedenjem.

Povzel M. R.

# Negativno mišljenje: poražena logika protesta\*

Herbert Marcuse

»... to, kar je, ne more biti resnično.«\*\* Za naša dobro izurjena ušesa in oči je ta izrek lahkomišeln in smešen ali pa prav tako pretiran kot tisti drugi izrek, za katerega se zdi, da govori nekaj nasprotnega: »kar je dejansko, je umno«. In vendar oba izreka razkrivata v izzivalno skrajšani formulaciji idejo Uma, idejo, ki je vodila logiko zahodnoevropskega mišljenja. Poleg tega oba izražata isto misel, namreč antagonistično strukturo stvarnosti in mišljenja, ki poskuša razumeti stvarnost. Svet neposrednega izkustva — svet, v katerem mi sami živimo — mora biti zapopaden, spremenjen, celo preobrnjen, da lahko postane to, kar dejansko je.

U enačbi Um = Resnica = Dejanskost, ki veže subjektivni in objektivni svet v eno antagonistično enoto, je Um prevratna moč, »moč negativnega«, ki vzpostavlja kot teoretski in praktični Um resnico za ljudi in stvari — to je, okoliščine, v katerih ljudje in stvari postanejo tisto, kar dejansko so. Izvirno prizadevanje zahodnoevropskega mišljenja in izvor njegove logike — logike ne v smislu posebne filozofske discipline, temveč kot načina mišljenja, ki je primerno, da zapopade dejansko kot umno — je bil poskus pokazati, da ta resnica teorije in prakse ni subjektivni, temveč objektivni pogoj.

Totalitaristični svet tehnološke razumnosti je najnovejša preobrazba ideje Uma. V tem in naslednjem poglavju bom poskusil pokazati nekaj glavnih stopenj v razvoju te ideje — v procesu, v katerem je logika postala logika gospostva (angl.: domination). Takšna ideološka analiza lahko prispeva k razumevanju stvarnega razvoja v toliko, kolikor je osredotočena na povezanost (in ločenost) teorije in prakse, misli in dejanja v zgodovinskem procesu — razkrivanje teoretskega in praktičnega Uma v enem.

\* To je prevod petega poglavja najnovejšega dela enega najvidnejših sodobnih marksistov H. Marcusa: *One-Dimensional Man, Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, London 1964, delo bo — si diis placet — kmalu izšlo v slovenskem prevodu. — Neoštevilčene opombe so prevajalčeve.

\*\* Ernst Bloch, *Philosophische Grundfragen I* (Frankfurt, Suhrkamp, 1961), s. 65.



Zaprto operacionalistični svet visoko razvite industrijske civilizacije s svojo zastrašujočo harmonijo med svobodo in pritiskom, produktivnostjo in uničevalnostjo, rastjo in nazadovanjem je bil pred-označen v tej ideji Uma kot posebnega zgodovinskega načrta. Tehnološka in pred-tehnoška stopnja si delita določene temeljne pojme o človeku in naravi, ki izražajo kontinuiteto zahodnoevropske tradicije. Znotraj tega kontinuuma se spopadajo med seboj različni načini mišljenja; ti pripadajo različnim načinom dojemanja, organiziranja, spreminjanja družbe in narave. Ustaljevalne tendence se spopadajo s prevratnimi momenti Uma, moč pozitivnega z močjo negativnega mišljenja, dokler dosežki visoko razvite industrijske civilizacije ne vodijo do zmage eno-dimenzionalne stvarnosti nad kakršnimkoli protislovjem.

Ta spor sega nazaj k virom filozofskega mišljenja in nahaja svoj izvrsten izraz v nasprotju med Platonovo dialektično logiko in formalno logiko Aristotelovega Organona. Naslednji oris tega klasičnega vzorca dialektične misli naj pripravi temelj za analizo nasprotujočih si značilnosti tehnološke razumnosti.

V klasični grški filozofiji je Um spoznavna sposobnost, ki naj razlikuje, kaj je resnično in kaj neresnično, toliko, kolikor je resnica (ali neresnica) prvenstveno stanje Biti, Stvarnosti — in samo na tem temelju lastnost sodbe. Resnični razgovor, logika, razkriva in izraža tisto, kar stvarno je — kot razloček od tistega, kar se le zdi, da je (stvarno). Po zaslugi te enačbe med Resnico in (stvarno) Bitjo je Resnica vrednota, kajti Bit je boljša kot Ne-Bit. Ne-Bit pa ni preprosto Nič; je možnost Biti in grožnja Biti (dativus commodi — op. prev.) — razdejanje. Boj za resnico je boj proti razdejanju, za »reševanje« SODZEIN Biti (napor, ki se sam kaže razdejaljen, če obstoječo stvarnost napade kot »neresnično«: Sokrates proti atenskemu polisju, državi-mestu). Kolikor boj za resnico »rešuje« stvarnost pred razdejanjem, toliko resnica prevzame in pridobi človekovo bivanje. To je bistveno človeški načrt. Če se je človek naučil videti in vedeti, kaj stvarno je, bo deloval v skladu z resnico. Spoznavna teorija je sama v sebi etika, in etika je spoznavna teorija.

To pojmovanje odseva izkustvo sveta, ki je v sebi antagonističen, sveta, ki ga prizadevata želja in negativnost\* — sveta, ki ga stalno ogroža razdejanje, toda tudi sveta, ki je kozmos, urejen v skladu s smotnimi vzroki. V dosegu, v katerem izkustvo antagonističnega sveta vodi razvoj filozofskih kategorij, se filozofija giblje v svetu, ki je v sebi zlomljen (*déchirement ontologique*) — dvo-dimenzionalen. Pojav in stvarnost, neresnica in resnica (in, kot bomo še videli, nesvoboda in svoboda) so ontološka stanja.

To razlikovanje ne obstaja zaradi moči ali napake abstraktnega mišljenja; korenini pač v izkustvu sveta, ki ga je mišljenje deležno v teoriji in praksi. V tem svetu obstajajo načini biti, v katerih so ljudje »sami za sebe« in »kot oni sami«, in načini biti, v katerih ljudje in stvari niso —

\* Ct. Heglovo Fenomenologijo duha, zlasti oddelek B. Samozavest in passim. Gre za Heglova »pojma« Begierde in Negativität. Ker je »aluzij« na Megra v tem tekstu »neskončno«, jih ne bomo več omenjali.

to je, v katerih bivajo v popačenosti, omejitvi ali zanikanju svoje narave (svojega bistva). Proces biti in mišljenja naj premaga te negativne pogoje. Filozofija se začneja kot dialektika; njen svet razgovora (discourse, Platonov DIALEGESTHAL — op. prev.) ustreza dejstvu antagonistične stvarnosti. Kaj so kriteriji za to razlikovanje? Na katerem temelju je stanje »resnice« pripisano enemu, ne pa drugemu načinu in stanju? Klasična grška filozofija se močno opira na tisto, kar so kasneje imenovali (v precej neprimernem smislu) »intuicija«, t. j. oblika spoznavanja, v kateri se stvar jasno pokaže kot tisto, kar stvarno je (v svojih bistvenih kvalitetah), in v antagonističnem odnosu do svoje naključne, neposredne situacije. Ta evidenca intuicije res ni preveč različna od kartezijanske evidence. Ni niti skrivnostna sposobnost duha niti nenavadna neposredno izkustvo niti ni ločena od pojmovne analize. Intuicija je prej (predhodni) konec take analize — rezultat metodičnega posredovanja uma. Intuicija je posredovanje konkretnega izkustva.

Pojem človeškega bistva naj rabi za ilustracijo. Če ga analiziramo v okoliščinah, v katerih obstaja v svojem svetu, vidimo, da se človeku zdi, da ima določene sposobnosti in moči, ki bi mu lahko omogočile, da bi živel »dobro življenje«, t. j. življenje, v katerem je čim manj dela, odvisnosti in ostudnosti. Doseči takšno življenje pomeni doseči »najboljše življenje«: živeti v skladu z bistvom narave in človeka.

Razumimo se: to je še vedno mnenje filozofa; ta namreč analizira človekovo situacijo in podreja izkustvo svoji kritični sodbi, ta pa vsebuje vrednostno sodbo — namreč, da je neodvisnost od dela (angl: toil) boljša kot delo in umno življenje boljše kot bedasto življenje. Tako se je zgodilo, da se je filozofija rodila s temi vrednotenji. Znanstveno mišljenje je moralo pretrgati to zvezo vrednostne sodbe in analize, kajti postajalo je bolj in bolj jasno, da ta filozofska vrednotenja ne vodijo niti organiziranja družbe niti spreminjanja narave. Bila so neučinkovita, nestvarna. Ze grško pojmovanje vsebuje zgodovinski element — bistvo človeka je različno pri sužnju in pri svobodnem državljanu, pri Grku in pri barbaru. Civilizacija je premagala ontološko utrditev te razlike (vsaj v teoriji) Toda ta razvoj še ni razvrednotil razlikovanja med bistveno in prilagodno naravo, med resničnimi in neresničnimi načini bivanja — ta razvoj je dosegel le, da razlikovanje izhaja iz logične analize empirične situacije in razume njeno možnost kot tudi njeno prigodnost.

Do Platonovih poznih dialogov in do Aristotela so načini Biti načini gibanja — prehod iz možnosti in dejansko, realizacija. Končna Bit je nepopolna realizacija, izpostavljena spreminjanju. Njeno nastajanje je padanje; končna Bit je prežeta z negativnostjo. Tako tudi ni resnična stvarnost — Resnica. Filozofsko iskanje prehaja končni svet in gradi stvarnost, ki ni izpostavljena boleči razliki med možnostjo in dejansko stvarno, ki je obvladala svojo negativnost in je popolna in neodvisna sama v sebi — *svobodna*.

To odkritje je delo Logosa in Erosa. Ta dva ključna pojma označujeta dva načina zanikanja; erotično kot tudi logično spoznavanje se iztrga obstoječi, prigodni stvarnosti in teži k resnici, ki je nezdružljiva s

to stvarnostjo. Logos in Eros sta subjektivno in objektivno v enem. Dviganje od »nižjih« k »višjim« oblikam stvarnosti je gibanje tako materije kot tudi duha. Po Aristotelu bog, popolna stvarnost, privlačuje svet spodaj HOS EROMENON; bog je smotrni vzrok vsega bivajočega. Logos in Eros sta v sebi enotnost pozitivnega in negativnega, ustvarjanja in razdejanja. V zahtevah mišljenja in blaznosti ljubezni obstaja razdejalna odklonitev obstoječih načinov življenja. Resnica spreminja načine mišljenja in bivanja, Um in Svoboda sovpadata.

Vendar pa ima ta dinamika svoje notranje meje toliko, kolikor se antagonistična narava stvarnosti, njen razkol na resnične in neresnične načine bivanja, pokaže kot nespremenljivo ontološko stanje. Obstajajo načini bivanja, ki nikoli ne morejo biti »resnični«, ker nikoli ne morejo ostati v realizaciji svojih možnosti, v užitku svoje biti. V človeški stvarnosti je tako vse bivanje, ki samo sebe izrablja za oskrbovanje z nujnimi potrebščinami za bivanje »neresnično« in nesvobodno bivanje. To vidno odseva popolnoma neontološko stanje družbe, ki temelji na predpostavki, da je svoboda nezdržljiva z dejavnostjo oskrbovanja z življenjskimi potrebščinami, na predpostavki, da je ta dejavnost »seveda« funkcija posebnega razreda in da spoznavanje resnice in resnično bivanje predpostavljata neodvisnost od celotnega področja takšne dejavnosti. To je za res pred-in anti-tehnološko stvarno stanje *par excellence*.

Toda stara razmejitev med pred-tehnološko in tehnološko razumnostjo ni tista med družbo, ki temelji na ne-svobodi, in družbo, ki temelji na svobodi. Družba je še vedno organizirana tako, da oskrbovanje z življenjskimi potrebščinami določa celodnevno in vse življenje trajajočo dejavnost posebnih družbenih razredov, ki so zato nesvobodni in onemogočeni v svojem človeškem bivanju. V tem smislu je še vedno veljavna klasična predpostavka, po kateri je resnica nezdržljiva z zaslužljivostjo od družbeno potrebnega dela.

Klasični pojem vsebuje predpostavko, da mora svoboda mišljenja in govora ostati razredni privilegij tako dolgo, dokler ta zaslužjitev prevladuje. Kajti mišljenje in govor pripadata mislečemu in govorečemu subjektu, in če je njegovo življenje odvisno od izvajanja vsiljene funkcije, je subjekt odvisen od izpolnjevanja potreb te funkcije — tako je odvisen od tistih, ki nadzorujejo te potrebe. Razmejitev med pred-tehnološkim in tehnološkim načrtom je bolj v načinu, kako je urejeno to podrejenje življenjskim nujnostim — »preživeti življenje« — in v novih načinih svobode in nesvobode, resnice in neresnice, ki ustrezajo novi urejenosti.

Kdo je po klasičnem pojmovanju subjekt, ki dojame ontološko stanje resnice in neresnice? To je učitelj čiste kontemplacije (theoria) in učitelj prakse, ki jo vodi theoria, t. j. filozof-kralj. Seveda, resnica, ki jo pozna in razlaga, je po možnosti dostopna vsakomur. Suženj v Platonomem Menonu je sposoben dojeti resnico geometrijskega aksioma, ko ga vodi filozof, t. j., resnica je onstran spreminjanja in minevanja. Toda ker je resnica stanje Biti kot tudi mišljenja in ker je mišljenje izraz in manifestacija Biti, ostaja dostop do resnice le možnost, dokler Bit ne živi v

resnici in skozi njo. In ta način bivanja je za sužnja zaprt — in za vsakogar, ki mora iztrošiti svoje življenje v oskrbovanju z življenjskimi potrebščinami. Ko bi torej ljudem ne bilo več potrebno izrabiti svojih življenj v kraljestvu nujnosti, bi resnica in resnično človeško bivanje postali v strogem in stvarnem smislu *splošni*. Filozofija dobi v vidik človekovo enakost, toda hkrati se pokori faktičnemu zanikanju enakosti. Kajti v dani stvarnosti je oskrbovanje z nujnostmi delo večine, traja pa celo življenje; in nujnosti morajo biti zadoščene, tako da resnica (ki je neodvisnost od materialnih nujnosti) more biti.

Tu pa zgodovinska pregrada ustavlja in sprevrne iskanje resnice; družbena delitev dela dobi dostojanstvo ontološkega stanja. Če resnica predpostavlja neodvisnost od dela in če je ta svoboda v družbeni stvarnosti posebna pravica manjšine, tedaj stvarnost dovoljuje takšno resnico samo v približevanju in za privilegirano skupino. To stanje stvari je v protislovju s splošno naravo resnice, ki določa in »predpisuje« ne le teoretski cilj, temveč tudi najboljše življenje človeka qua človeka glede na njegovo bistvo. Za filozofijo je to protislovje nerešljivo ali pa se vrhu tega ne kaže kot protislovje, ker je to protislovje struktura suženjske ali hlapčevske družbe, ki je ta filozofija ne prekorači. Tako filozofija pusti zgodovino neobvladano za seboj in varno dvigne resnico nad zgodovinsko stvarnost. Tam je resnica ohranjena nedotaknjena, ne kot dosežek nebes ali v nebesih, temveč kot dosežek mišljenja — nedotaknjena, ker sam njen pojem izraža uvid, da so tisti, ki žrtvujejo svoja življenja, da preživijo življenje, nesposobni, da živijo človeško bivanje.

Ontološki pojem resnice je v središču logike, ki more biti vzor za pred-tehnološko razumnost. To je razumnost dvo-dimenzionalnega sveta razgovora, ki je v nasprotju z eno-dimenzionalnimi načini mišljenja in vedenja, tistimi, ki so se razvili v izvajanju tehnološkega načrta.

Aristotel uporablja izraz »apofantični logos«, da loči posebni tip Logosa (govor, sporočilo) — tistega, ki razkriva resnico ali neresnico in je v svojem razvoju določen po razliki med resnico in neresnico (*De Interpretatione*, 16b—17a). To je logika sodbe, toda to v emfatičnem smislu, to je logika (pravičnega) načina mišljenja: dodati P k S-u, ker in kolikor P pritiče S-u kot lastnost S-a; ali odvzeti P od S-a, ker in kolikor P ne pritiče S-u, itd. Od tega ontološkega temelja Aristotelova filozofija prehaja k vzpostavitvi »čistih oblik« vseh možnih resničnih (ali neresničnih) izrek; tako postane formalna logika sodb.

Ko je Husserl oživil idejo apofantične logike, je poudarjal njen izvorni *kritični* namen. In našel je ta namen točno v ideji logike *sodb*. — to je v dejstvu, da mišljenje ni naravnost imelo opravka z Bitjo (*das Seiende selbst*), temveč s »pretencijami«, predpostavkami o Biti.<sup>1</sup> Husserl vidi v tej usmeritvi na sodbe omejitvev in predsodek glede na nalogo in predsodek glede na nalogo in vidik logike.

Klasična ideja logike res kaže ontološki predsodek — struktura sodbe (stavka) se nanaša na razdeljeno stvarnost. Razgovor se giblje med

<sup>1</sup> Husserl, *Formale und Transzendente Logik* (Halle, Niemeyer, 1929), zlasti ss. 42 sq. in 115 sq.

izkustvom Biti in Nebiti, bistva in dejstva, nastajanja in minevanja, možnosti in dejanskosti. Aristotelov Organon od te enotnosti nasprotij abstrahira splošne oblike sodb in njih (pravilnih in nepravilnih) povezav; kljub temu pa odločilni deli te formalne logike ostanejo zadolženi Aristotelovi metafiziki.<sup>2</sup>

Pred to formalizacijo pa izkustvo razdeljenega sveta najde svojo logiko v Platonovi dialektiki. Tu so glavni pojmi »Bit«, »Nebit«, »Gibanje«, »Enotnost in Mnogoterost«, »Identiteta« in »Protislovje« metodično odprti, dvomiseln in ne v celoti določeni. Imajo odprto obzorje, imajo celotno področje pomena, ki se stopnjevito oblikuje v procesu samega razpravljanja, le-to pa ni nikoli končano. Sodbe so izpostavljene dialogu, v njem razvite in preizkušene, v dialogu se sogovornika vodi k vpraševanju po navadno nevprašljivem področju izkustva in govora, ter k vstopu v novo dimenzijo razgovora — sicer pa je sogovornik *svoboden* in razgovor je usmerjen k njegovi svobodi. Sogovornik gre prek tistega, kar mu je dano — kot gre govornik v svoji sodbi prek začetne postavitve pojmov. in ustaljeni. Njihov logični razvoj ustreza procesu stvarnosti, ali *Sache selbst*. Zakoni mišljenja so zakoni stvarnosti, ali bolje, postanejo zakoni stvarnosti, če mišljenje razume resnico neposrednega izkustva kot pojavljanje druge resnice, ki je resnica resničnih Oblik stvarnosti — Idej. Tako med dialektičnim mišljenjem in dano stvarnostjo prej obstaja protislovje kot pa skladnost. Resnična sodba ne presoja te stvarnosti v pojmi, ki so lastni tej stvarnosti, temveč v pojmi, ki imajo v vidiku njen preobrat. In v tem preobratu pride stvarnost v svojo lastno resnico.

V klasični logiki je bila sodba, ki je pomenila izvorno jedro dialektičnega mišljenja, formalizirana v stavčno obliko »S je P«. Toda ta oblika prej skriva kot pa razkriva temeljni dialektični stavek, ki ugotavlja negativno naravo izkustvene stvarnosti. Če ljudi in stvari presojamo v luči njihovega bistva in ideje, ne obstajajo kot tisto, kar so; torej je mišljenje v protislovju s tistim, kar je (dano), postavlja svojo resnico v nasprotje z dano stvarnostjo. Resnica, ki jo ima mišljenje v vidiku, je Ideja. Kot taka je po oznaki dane stvarnosti »le« Ideja, »le« bistvo — možnost.

Toda bistvena možnost, *potentiality* ni takšna, kot so tiste možnosti *possibilities*, ki jih vsebuje dani svet razgovora in dejanja; bistvena možnost je popolnoma različnega reda. Njena realizacija vsebuje preobrat vzpostavljenega reda, kajti mišljenje v skladu z resnico je zahteva, da bivaš v skladu z resnico. (Skrajni pojmi, ki pri Platonu ilustrirajo ta preobrat, so: smrt kot začetek filozofskega življenja in nasilna osvoboditev iz Votline). Prevratna narava resnice tako daje mišljenju *velelno* značilnost. Logika se osredotoči na sodbah, ki so kot jasno dokazani stavki hkrati velelniki — povedni »je« vsebuje »moral bi«. Ta protisloven, dvo-dimenzionalen način mišljenja je notranja oblika ne le dialek-

<sup>2</sup> Carl Prantl, *Geschichte der Logik im Abendlande*, Darmstadt 1957, I. del, s. 135, 211. Za argument proti tej interpretaciji, glej ss. 10—11 spodaj.

tične logike, temveč vse filozofije, ki zapopada stvarnost. Izreke, ki določajo stvarnost, potrjujejo kot resnično nekaj, kar (neposredno) *ni* tako so v protislovju s tistim, kar je, in zanikajo resnico tistega, kar je. Trdilna sodba vsebuje zanikanje, ki v stavčni obliki (S je P) izgine. Na primer, »krepost je vedenje«; »pravičnost je tisto stanje, v katerem vsakdo opravlja delo, ki je najbolj primerno njegovi naravi«; »popolnoma stvarno je popolnoma spoznatno«; »verum est id, quod est«; »človek je svoboden«; »Država je stvarnost Uma«.

Ce naj bodo ti izreki resnični, tedaj kopula »je« izraža »moral bi«, desideratum (nekaj, kar potrebuješ ali želiš — op. prev.). Kopula presoja okoliščine, v katerih krepost *ni* vedenje, v katerih ljudje ne opravljajo dela, ki je najbolj primerno njihovi naravi, v katerih niso svobodni, itd. Ali drugače, kategorična oblika S-P ugotavlja, da S *ni* S; S je določen kot drugo-kot-on-sam. Preskus izreka vključuje *proces* v dejstvih kot tudi v mišljenju: S mora postati to, kar je. Kategorična ugotovitev se tako obrne v kategorični *velelnik*; ne ugotavlja dejstva, temveč nujnost, da se *dejstvo izvede*. Beremo jo lahko na primer takole: človek *ni* (dejansko) svoboden, ni oskrbljen z neodtujljivimi pravicami itd., toda *moral bi biti* svoboden, ker je svoboden v očeh Boga, narave itd.<sup>3</sup> Dialektično mišljenje razume kritično napetost med »je« in »moral bi« najprej kot ontološko stanje, ki pripada strukturi Biti same. Vendar pa pripoznanje tega stanja Biti — teorija Biti — meri od začetka na konkretno prakso. V luči resnice, ki se v dejstvih kaže popačena ali zanikana, se dana dejstva sama kažejo kot napačna in zanikovalna.

Situacija s svojimi cilji torej vodi mišljenje, ki pa meri resnico ciljev z izrazi druge logike, drugega sveta razgovora. In ta logika začrtuje drugačen način bivanja: realizacijo resnice v človekovih besedah in dejanjih. In toliko, kolikor ta načrt vsebuje človeka kot »družbeno žival«, kot *polis*, ima gibanje mišljenja politično vsebino. Tako je sokratski razgovor toliko politični razgovor, kolikor je v nasprotju z obstoječimi političnimi institucijami. Iskanje pravilne določitve »pojma« kreposti, pravičnosti, spoštovanja in vedenja postane prevratno dejanje, kajti pojem meri na nov *polis*.

Mišljenje nima moči, da izvede tako spremembo, razen če samo preide v prakso, sama ločitev od materialne prakse, v kateri filozofija nastaja, pa daje filozofskemu mišljenju njegovo abstraktno in ideološko kvaliteto. Zaradi te ločitve je kritično filozofsko mišljenje nujno transcendentno in *abstraktno*. Filozofija deli to abstraktnost z vsakim pravim mišljenem, kajti nihče stvarno ne misli, če ne abstrahira od tistega, kar je

<sup>3</sup> Toda zakaj stavek ne *reče* »moral bi«, če *pomeni* »moral bi«? Zakaj zanikanje v trditvi izgine? Ali so mogoče metafizični izvori logike določili stavčno obliko? Predsokratsko kot tudi sokratsko mišljenje predhaja ločevanje logike in etike. Če stvarno *je* le tisto, kar je resnično (Logos, Idea), tedaj je neposredno izkustvo udeleženo na ME ON, na tistem, česar *ni*. In vendar ME ON *je* in za neposredno izkustvo (ki je edina stvarnost velike večine ljudi) je ME ON edina stvarnost, ki *je*. Dvojni pomen »je« bi tako izražal dvo-dimenzionalno strukturo enega sveta.

dano, če dejstev ne povezuje s faktorji, ki so jih napravili, če — v duhu — ne uniči dejstev. Abstraktnost je pravo življenje mišljenja, znak njegove avtentičnosti.

Toda obstajajo resnične in napačne abstrakcije. Abstrakcija je zgodovinski dogodek v zgodovinskem kontinuumu. Nastaja na zgodovinskih tleh in ostaja v odnosu do same baze, od katere se giblje: obstoječi družbeni svet. Celó tam, kjer kritična abstrakcija prispe do zanikanja obstoječega sveta razgovora, temelj preživi zanikanje (preobrat) in omejuje možnosti novega stališče.

Pri klasičnih začetkih filozofskega mišljenja so transcendirajoči pojmi ostali zaznamovani s prevladujočo ločitvijo umskega in ročnega dela — z obstoječo družbo suženjstva. Platonova »idealna« država ohranja in reformira zaslužjitev, ker ga uredi v skladu z večno resnico. In pri Aristotelu filozof-kralj (v katerem se teorija in praksa še plepletata) popušča pred prevlado biosa theoretikosa, ki si komaj lahko lasti prevratno dejavnost in vsebino. Tisti, ki so nosili najtežji del neresnice stvarnosti in za katere so menili, da najbolj čutijo potrebo doseči njen preobrat, niso bili deležni filozofije. Ta je abstrahirala od njih in to abstrahiranje nadaljevala.

V tem smislu je bil »idealizem« najožje povezan s filozofskim mišljenjem, kajti pojem prevlade mišljenja (zavesti) hkrati izreka nesposobnost mišljenja v empiričnem svetu, ki ga filozofija presega in popravlja — v mišljenju. Razumnost, v imenu katere je filozofija izrekla svoje sodbe, je dobila tisto abstraktno in splošno »čistost«, ki je razumnost napravila odporno svetu, v katerem je treba živeti. Z izjemo materialističnih »heretikov« je filozofsko mišljenje redko trpelo zaradi trpljenja človekovega bivanja (besedna igra: afflicted, afflictions — op. prev.).

Paradoksalno, prav kritični namen v filozofskem mišljenju je bil tisto, kar je vodilo k idealističnem očiščevanju — kritični namen, ki je meril na empirični svet kot celoto in ne le določene načine mišljenja in vedenja znotraj sveta. Ko določi filozofska kritika pojme z oznakami možnosti, ki pripadajo bistveno različnemu redu mišljenja in bivanja, jo začne ovirati stvarnost, od katere se je sama ločila, in prehaja k graditvi kraljestva Uma, očiščenega od empirične prigodnosti. Obe dimenziji mišljenja — dimenzija bistvenih in dimenzija pojavnih resnic — se nič več ne posredujeta med seboj in njun konkretni dialektični odnos postane abstraktni spoznavnoteoretski ali ontološki odnos. Sodbe, izrečene o dani stvarnosti, so nadomeščene s sodbami, ki določajo splošne oblike mišljenja, predmete mišljenja ter odnose med mišljenjem in njegovimi predmeti. Stvar mišljenja postane čista in splošna oblika subjektivitete, iz katere so izgnane vse posebnosti.

Za tak formalni subjekt odnos med ON in ME ON, med spreminjanjem in stalnostjo, možnostjo in dejanskostjo, resnico in neresnico, ni več eksistencialna zadeva;<sup>4</sup> to je prej stvar čiste filozofije. Nasprotje med Platonovo dialektično in Aristotelovo formalno logiko je frapantno.

<sup>4</sup> Da se izognemo nesporazumu: ne verjamem, da so ali bi morala biti *die Frage nach dem Sein* in podobna vprašanja eksistencialna zadeva. Kar

V Aristotelovem Organonu je silogistični »termin« (*horos*) tako »brez substancionalnega pomena, da je črka abecede popolnoma enakovredno nadomestilo«. Tako je popolnoma različen od »metafizičnega« pojma (tudi *horos*), ki označuje rezultat bistvene definicije in odgovor na vprašanje: »TI ESTIN?«<sup>5</sup> Kapp trdi nasproti Prantlu, da »sta bila ta dva različna pomena med seboj popolnoma neodvisna in ju Aristotel sam nikoli ni mešal«. V vsakem primeru je v formalni logiki mišljenje urejeno drugače kot v Platonovih dialogih.

V tej formalni logiki je mišljenje ravnodušno nasproti svojim predmetom. Če so duhovni ali naravni, če pripadajo družbi ali naravi, vedno so podrejeni istim splošnim zakonom ureditve, računanja in sklepanja — toda to se zgodi zato, ker so predmeti fungibilni znaki ali simboli, ker se je abstrahiralo od njihove posebne »substance«. Ta splošna kvaliteta (kvantitativna kvaliteta) je prvi pogoj za zakon ali red — tako v logiki kot v družbi — je cena splošne oblasti (control).

Die Allgemeinheit der Gedanken, wie die diskursive Logik sie entwickelt, erhebt sich auf dem Fundament der Herrschaft in der Wirklichkeit.<sup>6</sup>

Aristotelova metafizika ugotavlja povezanost med pojmom in oblastjo: védenje o »prvih vzrokih« je — kot védenje o splošnem — najbolj učinkovito in gotovo védenje, kajti razpolaganje z vzroki je razpolaganje z njihovimi učinki. Z močjo splošnega pojma mišljenje doseže gospostvo nad posebnimi primeri. Vendar pa je tudi najbolj formaliziran svet logike še v odnosu do najbolj splošne strukture danega, izkušenega sveta; čista oblika je še oblika vsebine tistega, kar ta formalizira. Sama ideja formalne logike je zgodovinski dogodek v razvoju duhovnih in naravnih sredstev za splošno oblast in preračunljivost. V tem početju je človek moral ustvariti teoretsko harmonijo zunaj dejanskega nesoglasja, moral je očistiti mišljenje protislovij, moral je hipostazirati ugotovljive in fungibilne enotnosti v obsežnem procesu družbe in narave.

Pod vladavino formalne logike je pojem spora med bistvom in pojavom mogoče opustiti, če že ni ta pojem brez pomena; materialna vsebina je nevtralizirana; princip identite je ločen od principa protislovja (protislovje je napaka nepravilnega mišljenja); smotrni vzroki so odstranjeni iz logičnega reda. Pojmi, dobro določeni v svojem vidiku in funkciji, postanejo sredstva predvidevanja in nadzorstva. Formalna logika je tako prvi korak na dolgi poti k znanstvenemu mišljenju — le prvi korak,

*idolotični svet, neindividualni*

je bilo pomembno v začetkih filozofskega mišljenja, je lahko postalo nepomembno na koncu in za odsotnost pomena ni kriva nesposobnost mišljenja. Zgodovina človeštva je na »vprašanje po Biti« dala različne odgovore, in dala jih je v zelo konkretnih pojmi, ki so dokazali svojo učinkovitost. Tehnološki svet je eden teh odgovorov. Za nadaljnjo diskusijo glej VI. poglavje. — Op. cit. ss. 153—54: tu se Marcuse opira na Heideggrove analize sveta tehnike. — Op. prev.

<sup>5</sup> Ernest Kapp, *Greek Foundations of Traditional Logic* (New York, Columbia University Press, 1942), s. 29.

<sup>6</sup> »Splošnost misli, kot jih razvija diskurzivna logika, se dviguje na temelju vladavine v dejanskosti.« M. Horkheimer in T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (Amsterdam 1947), s. 25.



kajti za to, da se načini mišljenja prilagodijo tehnološki razumnosti, je potrebna še mnogo višja stopnja abstrakcije in matematizacije.

Metode logičnega postopka se močno razlikujejo v stari in moderni logiki, toda vsa razlika je v graditvi splošno veljavnega reda mišljenja, ki je nevtralno glede na materialno vsebino. Ze dolgo prej preden sta se tehnološki človek in tehnološka narava pojavila kot predmeta razumske oblasti in računanja, je bil duh že sprejemljiv za abstraktne posplošitve. Pojmi, ki se jih lahko uredi v skladen logični sistem, brez protislovja ali z vodljivim protislovjem, so bili ločeni od tistih, ki to ne morejo biti. Nastala je bila razlika med splošno, preračunljivo, »objektivno« in posebno, nepreračunljivo, subjektivno dimenzijo mišljenja; slednja je vstopala v znanost le skozi vrsto omejitev.

Formalna logika sluti zvajanje sekundarnih kvalitete na primarne, v katerem primarne postanejo merljive in nadzorljive fizikalne lastnosti. Elementi mišljenja se dajo potem znanstveno urediti — kot človeški elementi se lahko uredijo v družbeno stvarnost. Pred-tehnološka in tehnološka razumnost, ontologija in tehnologija gresta z roko v roki glede tistih elementov mišljenja, ki pravila mišljenja prilagajajo pravilom nadzorstva in gospodstva. Pred-tehnološki in tehnološki načini gospodstva so temeljno različni — tako različni, kot se razlikujejo suženjstvo od svobodnega mezdnega dela, poganstvo od krščanstva, polis od naroda, pokol prebivalstva v zasedenem mestu od nacističnih koncentracijskih taborišč. Pač pa je zgodovina še zgodovina gospodstva, in mišljenje ostaja logika gospodstva.

Formalna logika je merila na splošno veljavnost zakonov mišljenja. In res bi bilo brez splošnosti mišljenja privatna, neobvezna zadeva, nesposobna, da bi razumelo najmanjši izsek bivanja. Mišljenje je vedno več in drugo kot individualno mišljenje: če začnem razmišljati o individualnih osebah v posebni situaciji, jih nahajam v nad-individualnem kontekstu, katerega so deležne, in mislim v splošnih pojmi. Vsi predmeti mišljenja so splošni pojmi. Toda prav tako je resnično, da nad-individualni pomen, splošnost pojma, nikoli ni le formalna; nastala je v soodvisnosti med (mislečimi in delujočimi) subjekti in njihovim svetom.<sup>7</sup> Logična abstrakcija je tudi sociološka abstrakcija. Obstaja logični *mimesis*, ki formulira zakone mišljenja za zaščitno soglasje z zakoni družbe, toda to je le en način mišljenja izmed drugih.

Neplodnost Aristotelove formalne logike so često opazili. Filozofsko mišljenje se je razvijalo poleg te logike ali celo onstran nje. Zdi se, da ji v svojih glavnih dosežkih nič ne dolgujejo niti idealistične niti materialistične niti racionalistične niti empirične šole. Formalna logika je bila ne-transcendentna po sami svoji strukturi. Kanonizirala in urejala je mišljenje znotraj utrjenega ogrodja, mimo katerega ne more noben silogizem — ostala je »analitika«. Logika se je ohranjala kot posebna

<sup>7</sup> Glej T. W. Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*, Stuttgart 1956, I. poglavje, *Kritik der logischen Absolutismus*.

disciplina poleg samostojnega razvoja filozofskega mišljenja, bistveno nespreminjajoča se, kljub novim pojmom in novim vsebinam, ki so označevale ta razvoj.

Res niti sholastiki niti racionalizem ali empirizem zgodnje moderne dobe niso imeli vzroka, da bi nasprotovali načinu mišljenja, ki je bilo kanoniziralo svoje splošne oblike v Aristotelovi logiki. Vsaj njena namera je bila v skladu z znanstveno veljavnostjo in natančnostjo ter preostanek ni oviral pojmovne izdelave (elaboration = prej izdelava kot pa predelava! — op. prev.) novega izkustva in novih dejstev.

Današnja matematična in simbolična logika je gotovo zelo različna od svoje klasične predhodnice, toda obe delita isto korenito nasprotovanje dialektični logiki. V pojmih tega nasprotja izražata stara in nova formalna logika isti način mišljenja. Ta je očiščen od »negativnega«, ki se je tako na široko pojavilo v daljavi na začetkih logičnega in filozofskega mišljenja — to »negativno« so izkustvo zanikujoče, varajoče, popačujoče moči obstoječe stvarnosti. In z odstranitvijo tega izkustva je prav tako odstranjen iz vsakega mišljenja, ki hoče biti objektivno, natančno in znanstveno, pojmovni napor, da se ohrani napetost med »je« in »moral bi« in da se obrne obstoječi svet razgovora v imenu njegove lastne resnice. Kajti *znanstveni preobrat* neposrednega izkustva, ki vzpostavlja resnico znanosti nasproti resnici neposrednega izkustva, ne razvija pojmov, ki bi v sebi nosili preobrat in odklonitev. Nova znanstvena resnica, ki jo postavljajo v nasprotje s sprejeto resnico, ne vsebuje v sebi sodbe, ki bi obsojala obstoječo stvarnost.

Nasprotno pa dialektično mišljenje je in ostaja neznanstveno v taki meri, v kakršni je takšna sodba, in takšna sodba je izsiljena dialektičnemu mišljenju z naravo njegovega predmeta — z njegovo predmetnostjo. Ta predmet je stvarnost v svoji resničnosti konkretnosti; dialektična logika izključuje vsako abstrakcijo, ki pušča konkretno vsebino samo in zadaj, nedojeto. Hegel odkriva v kritični filozofiji svojega časa »strah pred objektom« (*Angst vor dem Objekt*) in zahteva, da pravo znanstveno mišljenje premaga to stališče strahu ter dojame »logično in čisto-umno« (*das Logische, das Rein-Vernünftige*) v sami konkretnosti svojih predmetov.<sup>8</sup> Dialektična logika ne more biti formalna, ker je določena po stvarnem, ki je konkretno. In ta konkretnost, ki je daleč od nasprotovanja sistemu splošnih načel in pojmov, zahteva takšen sistem logike, ker se giblje pod splošnimi zakoni, ki omogočajo razumnost stvarnega. Dialektična logika je razumnost protislovja, nasprotja sil, tendenc in elementov, ki določajo gibanje stvarnega, in če je ta razumnost zapopadena, je pojem (zapopadek) stvarnega.

Ker bivajo ti predmeti mišljenja kot živo protislovje med bistvom in pojavom, so deležni »notranje negativnosti«,<sup>9</sup> ki je posebna kvaliteta njihovega pojma. Dialektična definicija določa gibanje stvari od tistega, kar stvari niso, k tistemu, kar stvari so. Razvoj protislovij elementov, ki do-

<sup>8</sup> *Wissenschaft der Logik*, izd. Lasson (Leipzig, Meiner, 1923), Band I, s. 32.

<sup>9</sup> *Ibid.*, s. 38.

loča strukturo svojih predmetov, določa tudi strukturo dialektičnega mišljenja. Predmet dialektične logike ni niti abstraktna splošna oblika predmetnosti niti abstraktna, splošna oblika mišljenja — niti danosti neposrednega izkustva. Dialektična logika ukinja abstrakcije formalne logike in transcendentale filozofije, toda ona ukinja tudi konkretnost neposrednega izkustva. V toliko, kolikor se to izkustvo pomirja s stvarmi, kot se kažejo in po naključju so, je to izkustvo omejeno ali celo napačno. Svojo resnico doseže, če se je samo osvobodilo varljive predmetnosti, ki faktorje skriva za dejstvi — to je, če svoj svet razume kot zgodovinski svet, v katerem so obstoječa dejstva delo zgodovinske prakse človeka. Ta praksa (umska in materialna) je dejanskost v dejstvih izkustva; to je tudi tista dejanskost,\* ki jo dialektična logika zapopada.

Ce zgodovinska vsebina vstopi v dialektični pojem in metodološko določa razvoj in funkcijo pojma, tedaj dialektično mišljenje doseže konkretnost, ki veže strukturo mišljenja in strukturo stvarnosti. Logična resnica postane zgodovinska resnica. Ontološka napetost med bistvom in pojavom, med »je« in »moral bi« postane zgodovinska napetost, in »notranja negativnost« predmetnega sveta je razumljiva kot delo zgodovinskega subjekta — človeka v njegovem boju z naravo in družbo. Um postane zgodovinski Um. Ta Um je v protislovju z obstoječim redom ljudi in stvari; v protislovju je v imenu obstoječih družbenih sil, ki razodevajo nerazumno naravo tega reda — kajti »umno« je način mišljenja in delovanja, ki je pripravljen zmanjšati nevednost, razdejanje, surovost in nasilje.

Sprememba ontološke dialektike v zgodovinsko ohranja dvo-dimenzionalnost filozofskega mišljenja kot kritičnega, negativnega mišljenja. Toda v zgodovinski dialektiki se bistvo in pojav, »je« in »moral bi« medsebojno soočajo v sporu dejanskih sil in zmožnosti v družbi. In soočajo se med seboj ne kot Um in ne-Um, Pravičnost in Krivičnost — kajti oboje je del in izsek istega obstoječega sveta, oboje je deležno Uma in ne-Uma, Pravičnosti in Krivičnosti. Suženj je sposoben odpraviti gospodarje in sodelovati z njimi; gospodarji so sposobni izboljšati življenje sužnja in zmanjšati eksploatacijo. Ideja Uma se tika gibanja misli in dejanja. Je teoretska in praktična eksigencija (zahteva).

Ce dialektična logika razume protislovje kot »nujnost«, ki pripada sami »naravi mišljenja« (*zur Natur der Denkbestimmungen*),<sup>10</sup> tedaj ji je to mogoče, ker protislovje pripada sami naravi predmeta mišljenja, pripada stvarnosti, kjer je Um še ne-Um in nerazumno še razumno. Obratno pa se vsa obstoječa stvarnost bojuje proti logiki protislovij — obstoječa stvarnost časti načine mišljenja, ki podpirajo obstoječe oblike življenja in načine vedenja, ti pa reproducirajo in izboljšujejo te načine mišljenja. Dana stvarnost ima svojo lastno logiko in svojo lastno resni-

\* Tukaj šele lahko z vso pravico prevedemo »izraz« reality (angl.) = = Wirklichkeit (nem.) z dejanskostjo; po navadi to prevajamo s stvarnostjo. K »problemu« Wirklichkeit prim. Hegel. Enc. § 6.

co; napor, da se ju dojame kot taki in da se ju prekorači (to transcend), predpostavlja različno logiko, protislovno resnico. Slednji pa pripadata načinom mišljenja, ki je ne-operacionalno v svoji lastni strukturi; ti načini mišljenja so tuji tako znanstvenemu kot tudi zdravorazumskemu operacionalizmu; njihova zgodovinska konkretnost se na eni strani bojuje proti kvantificiranju in matematizaciji, na drugi strani pa proti pozitivizmu in empirizmu. Tako se ti načini mišljenja kažejo kot relikvije preteklosti, kot vsa neznanstvena in ne-empiristična filozofija. Umikajo se pred bolj učinkovito teorijo in prakso Razuma.

Iz angleščine prevedel Valentin Kalan

# Presežna vrednost in delo

Karl Marx

(Iz Poglavja o kapitalu)<sup>1</sup>

Presežna vrednost. Presežni čas... — Bastiat o salariatu. — Vrednost dela. Kako določena? — Samouvrednotenje je samoohranitev kapitala. Kapitalist ne more živeti zgolj od svojega dela itn. Pogoji za samouvrednotenje kapitala. Presežni delovni čas itn. — Kolikor je kapital produktiven (kot ustvarjalec presežnega dela itn.), to le historično-prehodno. — Svobodni zamorci na Jamaiki. — Osamosvojeno bogastvo terja suženjska dela ali mezdnega dela (v obeh primerih prisilnega dela).

*Presežna vrednost, ki jo ima kapital na koncu produkcijskega procesa* — presežna vrednost, ki se kot višja cena produkta realizira šele v cirkulaciji, ampak / tako /, kot se v le-tej realizirajo vse cene, s tem, da so ji že idejno /ideell/ predpostavljene, določene, preden stopajo vanjo — se pravi, izraženo v skladu z občim pojmom menjalne vrednosti, da je v proizvodu upredmeteni delovni čas — ali kvantum dela (velikost dela se prikazuje, če je izražena mirujoče, kot prostorni kvantum, toda izražena razgibano je merljiva le po času) — večji kot tisti, ki je bil že dan v prvotnih sestavinah kapitala. To pa je mogoče le, če je delo, upredmeteno v ceni dela, manjše kot živi delovni čas, ki je z njim kupljen. Delovni čas, upredmeten v kapitalu, se prikazuje, kot smo videli, kot vsota, sestojeca iz treh delov: a) delovni čas, upredmeten v surovini; b) delovni čas, upredmeten v instrumentu; c) delovni čas, upredmeten v ceni dela. No, in dela a) ter b) ostaneta kot sestavini kapitala nespremenjena; četudi v procesu spreminjata svojo podobo, svoje materialne načine bivanja, ostaneta kot vrednosti nespremenjena. Le c) je, kar zamenjuje kapital za neko kvalitativno drugo; dan kvantum upredmetenega dela za neki kvantum živega dela. Kolikor bi živi delovni čas le reproduciral delovni čas, upredmeten v ceni dela, bi bilo tudi to le oblikovno /formell/ in bi, kar zadeva vrednost, nasploh prihajalo le do menjave za živo delo kot drugi način bivanja iste vrednosti, kot je glede vrednosti delovnega materiala in instrumenta prihajalo le do spremembe njunega snovnega načina bivanja. Če naj je kapitalist plačal delavcu ceno = /enako/ enemu delovnemu dnevu in če naj delovni dan delavca

<sup>1</sup> Grundrisse 227—232, 264—273, 715—717.

dodaja surovini in instrumentu le en delovni dan, potem bi bil kapitalist enostavno zamenjeval: menjalno vrednost v eni obliki za menjalno vrednost v drugi obliki. Ne deloval bi bil kot kapital. Po drugi strani bi bil delavec ne ostal v enostavnem procesu menjave, dobil bi bil zares v plačilu produkt svojega dela, le da bi mu bil kapitalist naredil uslugo, da mu je ceno produkta plačal vnaprej pred njeno realizacijo. Kapitalist naj bi mu bil dal kredit, in sicer zastonj, pour le roi de Prusse. Voilà tout. /za božji lon. To je vse./ Menjava med kapitalom in delom, katere rezultat je cena dela, če je s strani delavca še tako enostavna izmenjava, mora s strani kapitalista biti ne-izmenjava. Le-ta mora dobiti več vrednosti, kot pa jo je dal. Izmenjava, opazovana s kapitalove strani, mora biti le *navidezna*, to je pripadati /mora/ drugi ekonomski opredelitvi-formi kot /je opredelitev/ menjave, če ne, bi bila nemogoča kapital kot kapital in delo kot delo v nasprotju z njim. Zamenjavala bi se bila le kot enaki menjalni vrednoti, ki eksistirata v različnih načinih bivanja.

— Da bi upravičili, apologizirali kapital, se torej ekonomski zatekajo k temu enostavnemu (22) procesu, pojasnjujejo ga ravno s takim procesom, ki onemogoča njegovo bivanje. Da bi ga demonstrirali, ga demonstirajo proč. Ti mi plačaš moje delo, zamenjaš ga za njegov lastni proizvod in mi odtegneš vrednost surovine in materiala, ki si mi ju dobavil. Potemtakem sva *družabnika* /Associés/, ki vnašata v produkcijski proces različne elemente in izmenjujeta po njihovi vrednosti. Torej bo produkt spremenjen v denar in denar bo razdeljen tako, da ti kapitalist dobiš ceno tvoje surovine in instrumenta, jaz delavec pa ceno, ki jo je tema dvema dodalo delo. Prid zate je, da imaš zdaj surovino in instrument v potrošni (cirkulacije sposobni) obliki /in einer konsumablen (zirkulationsfähigen) Form/, prid zame, da se je moje delo uvrednotilo. Ti bi vsekakor brž prišel do tega, da bi svoj kapital pojedel v obliki denarja, medtem ko bi jaz kot delavec priposestvoval oboje. —

Tisto, kar delavec zamenjuje za kapital, je njegovo delo samo (v izmenjavi sposobnost za razpolaganje z njim); *odsvaja* ga /er entäussert sie/. Kar dobi kot ceno, to je *vrednost* te odsvojitve. Vrednost upostavljajočo dejavnost zamenjuje za vnaprej določeno vrednost, ne glede na rezultat svoje dejavnosti.\* Kako je torej določena njegova vrednost?

\* Neznanska modrost gospoda Bastiata, da je *salarit* nebitvena, le formalna forma, forma asociacije, ki *kot taka* nima nič opraviti z ekonomskim razmerjem dela in kapitala. Ko bi bili, pravi, delavci tako bogati, da bi lahko dočakali izgotovitev in prodajo proizvoda, bi jih salariat, bi jih mezdno delo ne oviralo, da bi s kapitalistom sklenili prav tako ugodno pogodbo, kot jo kapitalist sklepa z drugim. Torej zlo ni v obliki salariata, marveč je v okoliščinah, ki so od njega neodvisne. Da so te okoliščine same *okoliščine salariata*, tega seveda ne opazi. Ko bi bili delavci hkrati kapitalisti, bi se do ne delovnega kapitala zares ne obnašali kot delovni delavci, marveč kot delovni kapitalisti — to je, ne v obliki mezdnih delavcev. Zatorej mu je tudi mezda in profit *po bistvu* isto kot *profit in obresti*. To imenuje *harmonija ekonomskih razmerij*, namreč da le *navidezno* eksistirajo ekonomska razmerja, zares, v bistvu pa le eno razmerje — razmerje enostavne izmenjave. *Bistvene* oblike se mu torej ob sebi prikazujejo kot *brezvsebinske*, tj. kot sploh ne dejanske oblike.

Z upredmetenim delom, ki je vsebovano v njegovem blagu. To blago eksistira v njegovi živosti. Da bi ga ohranil z danes na jutri — z delavskim razredom, torej z nadomestilom za wear and tear /obrabo/, s katerim se lahko ohrani kot razred, še nimamo opraviti, ker tu stoji nasproti kapitalu delavec kot *delavec*, torej kot predpostavljeni perenirajoči subjekt, še ne kot minljivi individuum vrste delavec —, mora porabiti določeno količino življenjskih sredstev, nadomestiti izrabljeno kritn. Torej jutri, po opravljeni izmenjavi — in če /tudi/ je formalno dokončal izmenjavo, je izvedel šele v produkcijskem procesu — eksistira njegova delovna sposobnost enako kot poprej: dobil je natančen ekvivalent, saj ga cena, ki jo je dosegel, pušča v posesti iste menjalne vrednosti, ki jo je imel prej. Kvantum upredmetenega dela, ki je vsebovan v njegovi živosti, mu je bil plačan od kapitala. Konsumiral ga je, in ker /ta kvantum/ ni eksistiral kot reč, marveč kot sposobnost v nekem živem, lahko spričo *specifične* narave svojega blaga — specifične narave življenjskega procesa — znova stopi v menjavo. Da je poleg delovnega časa, upredmetenega v njegovi živosti — to je delovnega časa, ki je bil nujen, da bi plačali nujne produkte za ohranitev njegove živosti — v njegovem neposrednem bivanju upredmeteno še nadaljnje delo, namreč vrednosti, ki jih je konsumiral, da bi ustvaril določeno *delovno sposobnost*, posebno *spretnost* — in njena vrednost se kaže v tem, s kakšnimi proizvodnimi stroški je moči proizvesti podobno določeno delovno spretnost —, nas tu še ne zanima, ko ne gre za *posebej* kvalificirano delo, marveč kàr za delo, za enostavno delo.

Ko bi bilo treba enega delovnega dneva, da bi enega delavca en delovni dan ohranili pri življenju, bi kapital ne eksistiral, ker bi se delovni dan zamenjavaval za svoj lastni produkt, kapital /bi/ se torej ne mogel uvrednotiti in zato tudi ne ohraniti. Samoohranitev kapitala je njegovo samouvrednotenje. Ko bi kapital, da bi živel, moral tudi delati, bi se ne ohranjal kot kapital, marveč kot delo. Lastništvo nad surovinami in delovnimi instrumenti bi bilo le *nominalno*; ekonomsko bi /23/ pripadali delavcu prav toliko kot bi pripadali kapitalistu, ker bi mu ustvarjali *vrednost* le, kolikor bi on sam bil delavec. Do njih bi se torej ne obnašal kot do kapitala, marveč kot do enostavne snovi in sredstva za delo, kot to počne sám delavec v proizvodnem procesu. Če je nasprotno treba le polovice delovnega dne, da bi enega delavca ves dan ohranili pri življenju, se sama od sebe podaja presežna vrednost produkta, ker je kapitalist v ceni plačal le pol delovnega dne in dobi v produktu upredmetenega celega; torej za drugo polovico delovnega dne in dal v zameno *nič*. Ne menjava, marveč proces, v katere mbrez menjave dobi *upredmeteni delovni čas*, to je *vrednost*, ga edino lahko dela za kapitalista. Pol delovnega dne kapitala *nič* ne stane; dobi torej vrednost, za katero ni dal nobenega ekvivalenta. In do pomnožitve vrednosti lahko pride le tako, da je pridobljena, torej *ustvarjena*, vrednost čez ekvivalent.

Presežna vrednost je sploh vrednost čez ekvivalent. Ekvivalent je per definitionem le istovetnost vrednosti s seboj. Iz ekvivalenta se torej nikoli ne more poroditi presežna vrednost; torej tudi ne prvotno iz cir-

kulucije; izvirati mora iz sâmega produkcijskega procesa kapitala. Zadevo je mogoče izraziti tudi takole: Če delavec potrebuje le pol delovnega dne, da bi živel ves dan, mu je treba, da bi podaljšal svojo existenco kot delavec, delati le pol dne. Druga polovica delovnega dne je prisilno delo; delo povrhu. Kar se na strani kapitala prikazuje kot presežna vrednost, se natančno prikazuje na strani delavca kot presežno delo čez njegovo potrebo kot delavca, torej čez njegovo neposredno potrebo za ohranitev njegove živosti. Velika zgodovinska plat kapitala je, da je *ustvaril to presežno delo*, odvečno delo s stališča gole uporabne vrednosti, gole subsistence, in njegov zgodovinski namen je izpolnjen, brž ko so po eni strani potrebe razvite toliko, da je presežno delo (čez nujno) sâmo obča potreba, da izvira iz sâmh individualnih potreb, — po drugi strani pa je zaradi stroge discipline kapitala, skozi katero so šli rodovi za rodovi, razvita obča delavnost kot obča posest novega rodu, — in končno je razvoj produktivnih sil dela, ki jih kapital v svoji brezmejni sli po bogatenju in v okoliščinah, v katerih edino lahko le-to realizira, nenehoma priganja naprej z bičem, dozorel tako daleč, da posest in ohranitev občega bogastva po eni strani terja le manjšega delovnega časa za vso družbo in se /po drugi strani/ delovna družba znanstveno obnaša do procesa svoje napredujoče reprodukcije, svoje reprodukcije v vse večji obilici /Fülle/; torej se je nehalo delo, kjer človek dela v družbi to, kar lahko dá zase storiti stvarjem. Kapital in delo se tu potemtakem obnašata kot denar in blago; eden je obča oblika bogastva, drugo le substanca, ki ima za namen neposredno potrošnjo. Kot neutrudno stremljenje po obči obliki bogastva pa kapital žene delo čez meje njegove naravne potrebnosti /Naturbedürftigkeit/ in s tem ustvarja materialne elemente za razvoj bogate individualnosti, ki je enako vsestranska v svoji proizvodnji kot v potrošnji in katere delo se torej tudi ne prikazuje več kot delo, temveč kot polni razvoj sâme dejavnosti, v kateri je izginila naravna nuja v svoji neposredni obliki; ker je na mesto naravne potrebe stopila zgodovinsko stvorjena. Zato je *kapital produktiven*; to je *bistveno razmerje za razvoj družbenih produktivnih sil*. Biti neha kot tak šele, ko razvoj sâmh teh produktivnih sil naleti na kapital sam kot na mejo /an dem Kapital selbst eine Schranke findet/.

V *Times* iz novembra 1857 je najti nadvse ljubko besnenje nekega zahodnoindijskega plantažnika<sup>2</sup>. Z velikim npravnim zgražanjem razlaga ta advokat — kot plaidoyer za ponovno uvedbo suženjstva črncev — kako se Quasheeji (svobodni zamorci z Jamajke) zadovoljujejo s tem, da proizvajajo tisto, kar je striktno nujno za njihov lastni konsum in tisti pravi luksusni artikel poleg te »uprabne vrednosti« vidijo v sâmem lenarjenju (indulgence and idleness /razvada in brezdelje/); da se figo menijo za sladkor in za capital fixe, naložen v plantažah, pač pa se z ironično škodoželjnostjo muzajo propadajočemu plantažniku, in da celo krščanstvo, ki jim je bilo priučeno, izrabljajo le za lakiranje te škodoželjnosti in in-

<sup>2</sup> The Times, 21. novembra 1857 (No. 22844): »Negroes and the Slave Trade. To the Editor of the Times. By Expertus«.



dolence. Nehali so biti sužnji, ampak ne, da bi postali mezdni delavci, marveč self-sustaining peasants /kmetje, ki se sami vzdržujejo/, ki delajo le za lastni borni konsum. Kapital kot kapital nasproti njim ne eksistira, ker osamosvojeno bogastvo eksistira sploh *le* bodisi po *neposrednem* prisilnem delu, suženjstvu, bodisi po *posrednem* prisilnem delu, *mezd-nem delu*. Neposrednemu mezdnemu delu bogastvo ne stoji nasproti kot kapital, marveč kot *razmerje gospostva*; zato bo na podlagi tega /dela/ tudi reproducirano *le* razmerje gospostva; za katero ima bogastvo sâmo le vrednost kot užitek, ne kot bogastvo sâmo, ki /24/ torej tudi nikoli ne more ustvariti *obče industrije*.

Absolutni presežni delovni čas. Relativni. — Ni *kvantiteta* živega dela, marveč njegova *kvaliteta* kot dela tista, ki hkrati zadobi delovni čas, ki je že dan /vorhanden/ v materialu itn. — Sprememba oblike in snovi v neposrednem produkcijskem procesu. — Je v naravi enostavnega produkcijskega procesa, da bo prejšnja stopnja produkcije ohranjena po kasnejši itn. — Ohranjanje stare uporabne vrednosti z novim delom itn. — Produkcijski proces in proces uvrednotenja. *Kvantum* upredmetenega dela bo ohranjen, tako da bo s kontaktom z živim delom ohranjena kvaliteta /tega dela/, biti uporabne vrednote za novo delo. — V dejanskem produkcijskem procesu ločitev dela od njegovih predmetnih pogojev bivanja odpravljena. Toda v tem procesu /je/ delo že inkorporirano v kapital itn. Prikazuje se kot samoohranitvena sila kapitala. Ovekovčenje vrednosti.

Pomnožitev vrednot je torej rezultata samouvrednotenja kapitala; in naj bo to samouvrednotenje rezultat absolutnega *presežnega časa* ali pa *relativnega*, to je dejanskega zvečanja absolutnega delovnega časa ali pa zvečanja relativnega presežnega dela, to je zmanjšanja alikvotnega dela delovnega dneva, ki je določen kot nujen delovni čas za ohranitev delovne zmožnosti; kot *nujno* delo sploh.

Živi delovni čas ne reproducira nič mimo tistega dela upredmetenega delovnega časa (kapitala), ki se prikazuje kot ekvivalent za razpolaganje z živo delovno zmožnostjo in ki mora tedaj kot ekvivalent nadomestiti delovni čas, upredmeten v tej delovni zmožnosti, to je povrniti produkcijske stroške živih delovnih zmožnosti, z drugimi besedami, mora delavce kot delavce ohraniti pri življenju. Kar producira več, ni reprodukcijska, marveč novo ustvarjanje, in sicer novo ustvarjanje vrednosti, ker upredmetenje novega delovnega časa v uporabni vrednosti. Da bo obenem ohranjen delovni čas, vsebovan v surovini in instrumentu, je rezultat *ne kvantitete dela*, marveč njegove *kvalitete* kot dela sploh; in njegova obča kvaliteta, ki ni nobena njegova posebna kvalifikacija — ne specifično opredeljeno delo —, marveč da je *delo kot delo delo*, ne bo posebej plačana, saj je kapital *to kvaliteto* kupil v menjavi z delavcem. Ekvivalent za to kvaliteto (specifično uporabno vrednost dela) pa je enostavno zmerjen s *kvantumom* delovnega časa, ki ga je producirala. Delavec sprva dodaja — z uporabo instrumenta kot instrumenta in z oblikovanjem surovine — toliko nove oblike k vrednosti surovine in delovnega instrumenta, kolikor je ekvivalentno /=*ist*/ delovnemu času, vsebovanemu v njegovi lastni mezdi; kar dodaja prek tega, je presežni delovni čas, presežna vrednost. Ampak po enostavnem razmerju, da bo rab-

ljen instrument kot instrument in bo surovina postavljena kot surovina dela, po enostavnem procesu, da prihajajo v stik z delom, so postavljeni kot njegovo sredstvo in predmet in tako postavljeni kot upredmetenje živega dela, momenti dela samega, bodo ohranjeni ne po formi, toda po substanci, in ekonomsko gledano je upredmeteni delovni čas njihova substanca. Upredmeteni delovni čas neha eksistirati v enostranski predmetni obliki — in torej biti kot gola reč prepuščen razkroju s kemičnim ipd. procesom — /s tem/, da je postavljen kot materialni način bivanja — sredstvo in objekt — živega dela. Iz zgolj upredmetenega delovnega časa, v katerega bivanja-kot-reči / diglichen Dasein/<sup>3</sup> obstoji delo le še kot izginula, kot vnanja oblika njegove naravne substance, ki je tej substanci sami vnanja (npr. lesu oblika mize ali železu oblika valja), kot zgolj eksistirajoča v vnanji obliki snóvnega, se razvije ravnodušnost snovi do oblike; ne zadobi je z nobenim živim, imanentnim zakonom reprodukcije, kot npr. drevo zadobi svojo obliko kot drevo (les zadobi sebe kot drevo v določeni obliki, ker je ta oblika oblika lesa; medtem ko je mizna oblika lesu naključna, ne pa imanentna oblika njegove substance), eksistira le kot snóvnemu vnanja oblika, ali eksistira sama le snovno. Razkroj, kateremu je torej izpostavljena njena snov, razkroji njo prav tako. Toda ko bodo postavljeni kot pogoji živega dela, bodo sami spet obujeni. Upredmeteno delo neha eksistirati mrtvo na snovi kot vnanja neprizadeta oblika<sup>4</sup>, ker je sólo postavljeno spet kot moment živega dela; kot odnos živega dela do samega sebe v predmetnem materialu, kot *predmetnost* živega dela (kot sredstvo in objekt) (*predmetni* pogoji živega dela). Vtem ko živo delo tako s svojim udejanjanjem v materialu le-tega samega spreminja, sprememba, ki jo skoz smoter določa delo, in smotrna dejavnost /dela/ — (sprememba, ki ni kot v mr-

<sup>3</sup> Opisni prevod je potreben, ker ni mogoče narediti pridevnika od »reč« — niti »rečen«, niti »reški«, niti kako drugače — in ker je tudi za »stvaren« treba posebej pojasniti, da mislimo na »sachlich« ali pa na »dinglich«, ne pa na »wirklich«. Da bi za ta prepotrebni pojem sprostili vsaj en pridevnik, »stvaren«, uporabljam v tem tekstu in sicer v terminologiji »dejanski«, dejanskost« in »udejanjiti-razdejanjiti« za »wirklich«, »Wirklichkeit« in »verwirklichen-entwirklichen«. Pojmi, s katerimi imamo v slovenski terminologiji zaradi nesmotrnega razvoja pod vplivom drugih slovanskih jezikov velike težave, so še: Dingheit, Dinglichkeit-Sachlichkeit. Toda Slovenci očitno do čisto pred kratkim sploh nismo potrebovali filozofske terminologije; kar smo je imeli, so si jo za svoje potrebe priredili (in to uspešno in lepo priredili!) novosholastični filozofi. Laični filozofiji pa so na Slovenskem zamerjali vsak nov izraz; za primer naj zadošča »najstvo«, ki je v širokih krogih izobraženstva še danes skoraj sinonim za strahote filozofije, ne pa slovenski izraz za nemški Sollen; z »najstvom« ne obsojajo terminologije, marveč filozofijo sólo — kajti proti jezikovni ustvarjalnosti v fiziki, kemiji, biologiji, zgodovini, lingvisti, literarni teoriji, pa v tehniki in celo reklamni nimajo nič, moti jih le, če tudi filozof kuje nove besede za nove pojme — nove vsaj za filozofiranje v slovenščini. Filozofu torej ne ostane drugega, da se — ljubeznivo ali neljubeznivo — ne ozira na pomisleke teh širokih krogov, ravno zato, ker so ti pomisleki naperjeni (nezavedoma) proti filozofiji sami.

<sup>4</sup> Dialektika »materija in forme«, snovi in oblike« ali »tvari in lika«. Marx jo tu razvija v navezavi na Hegla (Znanost logike II — nauk o bistvu, izd. Reclam 1963, str. 95 in dalje: »Materija je ... enostavna brezrazlična identi-

tvem predmetu postavljanje oblike kot vnanje snóvi, goli izginjajoči videz njegovega obstajanja) —, bo material tako ohranjen v določeni obliki, oblikovana premena snovi /bo/<sup>3</sup> podvržena smotru dela. Delo je živi, oblikujoči ogenj; minljivost reči, njihova časnost, /41/ kot njihovo oblikovanje z živim časom. V enostavnem produkcijskem procesu — če odmislimo proces uvrednotenja — bo izkoriščena minljivost oblike reči, da bi postavili njihovo uporabnost. Ko iz bombaža nastane preja, iz preje tkanina, iz tkanine potiskana ipd. tkanina ali pa barvana ipd., iz te pa recimo obleka, se je 1) substanca bombaža ohranila v vseh teh oblikah. (V kemičnem procesu so se v premeni snovi, ki jo uravnava delo, posod izmenjali ekvivalenti (naravni) itn.); 2) v vseh teh soslednih procesih je snov zadobivala koristnejšo obliko, ker /je zadobivala/ táko, ki jo je bolj prilaščala konzumu; dokler ni končno zadobila oblike, v kateri neposredno lahko postane predmet konsuma, ko tedaj trošenje snovi in odprava njene oblike postane človeški užitek, njena sprememba je njena uporaba sama. Snov bombaža se ohrani v vseh teh procesih; v eni obliki uporabne vrednosti propade, da *bi naredila prostor višji, vse dokler ni tu predmet kot predmet neposredne potrošnje*. Ko pa je bombaž postavljen kot preja, je postavljen v določenem odnosu do neke nadaljnje vrste dela. Če bi to delo ne nastopilo, ni bila na njej le oblika postavljena brezkoristno, to je, prejšnje delo ne bo potrjeno z novim, temveč je pokvarjena tudi snov, saj ima v obliki preje uporabno vrednost le, kolikor bo spet predelana; je uporabna vrednost le še glede na uporabo, ki si jo izbere nadaljno delo; je uporabna vrednota le, koliko bo njegova prějna oblika odpravljena v /obliko/ tkanine; medtem ko je bombaž v svojem bivanju kot bombaž neskončno izkoristljiv. Tako bi brez nadaljnega dela bila skažena uporabna vrednost bombaža in preje, material in oblika; bila bi uničena namesto proizvedena. Materiala kot tudi oblika, snov in pa oblika bo ohranjena z nadaljnjim delom — ohranjena kot

nost, ki je bistvo, z opredelitvijo, da je drúgo forme. Je torej tista prava *osnova* ali substrat forme, ker tvori refleksijo — vase opredelitev po formi ali tisto samostojno, na kar se (te opredelitve) nanašajo kot na svoje pozitivno obstajanje. Če se abstrahira od vseh opredelitev, vse forme nekega Neka, preostane ne opredeljena materija. Materija je neko kàr *abstráktno*... Ta abstrakcija, iz katere izhaja materija, pa ni le neko *vnanje* odvzemanje in odpravljanje forme, marveč se forma reducira prek same sebe, kot se je podala, do te enostavne identičnosti... Materija, tisto, kar je določeno kot neprizadeto, je *pásivno* nasproti formi kot *dejávnemu*. Ta je kot nase se nanašajoče negativno protislovje v samem sebi, razvezujoče se, odbijajoče se od sebe in opredeljujoče. Nanaša se na materijo in *postavljena* je, da se nanaša na to svoje obstajanje kot na neko drúgo. Nasprotno pa je materija postavljena, da se nanaša le sama nase in je ravnodušna nasproti drugemu; ampak *ob sebi* (an sich) se nanaša na formo; kajti vsebuje odpravljeno negativnost in je materija le prek te opredelitve. Samo zato se nanaša nanjo kot na neko *drúgo*, ker forma ni postavljena na njej, ker je ona (forma) le *ob sebi*. *Materija mora torej biti formirana in forma se mora materializirati*, si na materiji dati identičnost s seboj ali obstajanje.«

»Forma, kolikor predpostavlja materijo kot njej drúgo, je *končna*. Ni temelj (ali razlog — Grund), marveč le dejávn. Prav tako je materija, kolikor predpostavlja formo kot svojo ne bit, *končna* materija; prav tako malo je temelj svoje enotnosti s formo, marveč le *osnova* za formo.«)

uporabna vrednost, dokler ne bo zadobila podobe uporabne vrednosti kot take, katere uporaba je potrošnja. V enostavnem produkcijskem procesu torej tiči, da bo zgodnejša stopnja produkcije ohranjena po kasnejši in da bo s postavljanjem višje uporabne vrednosti stara ohranjena ali le tolikanj spremenjena, kolikor bo zvišana kot uporabna vrednost. Živo delo je, ki ohranja uporabno vrednost nedovršenega delovnega proizvoda, tako da ga dela za material nekega naslednjega dela. Ohranja ga pa le s tem, to je le s tem ga varuje pred nerabnostjo in minevanjem, da ga predeluje po svojem smotru, sploh da ga dela za objekt novega živega dela. To *ohranjanje stare uporabne vrednosti* sploh ni proces, ki bi potekal zraven njenega večanja ali njenega dovrševanja; marveč se s tem novim delom dogaja zvišanje same uporabne vrednosti. Tako da tkalsko delo preobraža prejo v tkanino, torej /da jo/ obravnava kot surovino tkanja (posebne vrste živega dela) (in preja ima uporabno vrednost le, ker bo stkana), ohranja uporabno vrednost, ki jo je bil imel bombaž kot tak in jo ohranil specifično v preji. Ohranja produkt dela, ko ga dela za surovino novega dela; toda ne, da mu 1) pristavlja novo delo in zraven tega 2) z drugim delom ohranja uporabno vrednost surovine. *Ohranja koristnost bombaža kot preje, vtem ko prejo stke.* (Vse to spada že v 1. poglavje o *produkciji na splošno.*) *Ohranja ga, ko ga potkè.* To ohranjanje dela kot produkta, ali uporabne vrednosti produkta dela, s tem, da postane surovina novega dela, da je spet postavljen kot materialna predmetnost smotrnega živega dela, je dano v enostavnem produkcijskem procesu. V nanašanju na uporabno vrednost ima delo to lastnost, da ohranja že dano uporabno vrednost s tem, da jo zvišuje, in zvišuje jo, ko jo dela za predmet novega, po končnem smotru določenega dela; jo spet iz oblike neprizadetnega obstajanja predene v obliko predmetnega materiala, telesa dela. *(Isto velja za instrument.* Vreteno se kot uporabna vrednota ohrani le tako, da je v rabi za predenje. Sicer bi bil z določeno obliko, ki je tu upostavljena na železu in lesu, pokvarjena za uporabo tako delo, ki je to dvoje upostavilo, kot snov, na kateri je to upostavilo. Le s tem, da bo /to vreteno/ postavljeno kot sredstvo živega dela, kot predmeten moment bivanja njegove živosti, bo ohranjena uporabna vrednost lesa in železa, čisto enako kot njuna oblika. Biti porabljeno, to je njegova opredelitev kot delovnega instrumenta, ampak biti porabljeno v tkalnem procesu. Večja produktivnost, katero prinese delu, ustvarja več uporabnih vrednot in tako nadomešča uporabno vrednost, iztrošeno v potrošnji instrumenta. Najjasneje se to prikazuje v agrikulturi, kjer se (instrument) neposredno prikazuje kot življenjsko sredstvo in uporabna vrednota najlaže, saj najprvotneje, v svoji razliki od menjalne vrednote — kot uporabna vrednota. Če motika priskrbi kmetu dvakrat toliko žita, kot bi ga bil lahko dobil sicer, mu je treba uporabiti manj časa za proizvodnjo same motike; dovolj ima živeža, da si naredi novo motiko.) No, in v procesu uvrednotovanja se vrednostne sestavine kapitala — od njih ena eksistira v obliki materiala, druga v obliki instrumenta — prikazuje nasproti delavcu, to je živemu delu (ker kot takšno eksistira delavec le v tem procesu), ne kot vrednosti, marveč

kot enostavni moment proizvodnega procesa; kot uporabne vrednote za delo, kot predmetni pogoji njegove učinkovitosti, ali kot njegovi predmetni momenti. Da jih ohranja, s tem da rabi instrument kot instrument, in daje surovini /42/ neko višjo obliko uporabne vrednote, tiči v naravi dela samega. Toda tako ohranjene uporabne vrednote dela so kot sestavine kapitala menjalne vrednote; kot take opredeljene s proizvodnimi stroški, vsebovanimi v njih, s kvantomom dela, upredmetenega v njih. (Za uporabno vrednost gre le za *kvaliteto* že upredmetenega dela.) Kvantum *upredmetenega dela* bo ohranjen, tako da bo njihova *kvaliteta kot uporabnih vrednosti za nadaljnje delo* ohranjena prek stika z živim delom. Uporabna vrednost bombaža, pa tudi njegova uporabna vrednost kot preje bo ohranjena s tem, da bo kot preja potkan; s tem, da on eksistira v tkanju kot eden od predmetnih momentov (ob kolovratu). *S tem se torej ohrani tudi kvantum delovnega časa, ki je bil vsebovan v bombažu in bombažni preji.* Kar se v enostavnem produkcijskem procesu prikazuje kot *ohranjanje kvalitete predhodnega dela* — in s tem tudi materiala, v katerem je le-to postavljeno — se v procesu uvrednotovanja prikazuje kot ohranjanje kvantuma že upredmetenega dela. Za kapital je ta ohranitev ohranjanje kvantuma upredmetenega dela s produkcijskim procesom; za *sámo živo delo* pa le /ohranjanje/ že danega, za delo že dane uporabne vrednosti. Živo delo *pristavlja nov delovni kvantum*; ampak že upredmetenega delovnega kvantuma ne ohranja s tem *kvantitativnim pristavljanjem*, pač pa s svojo *kvaliteto kot živega dela* ali s tem, da se kot delo obnaša nasproti uporabnim vrednotam, v katerih eksistira minulo delo. Pa tudi plačano ni živo delo za to kvaliteto, ki jo ima kot živo delo — saj ne bi bilo kupljeno, ko bi ne bilo živo delo —, marveč za delovni kvantum, ki je vsebovan v njem samem. Plačana je le *cena* njene uporabne vrednosti, enako kot pri drugih blagih. Specifična kvaliteta, katero ima, da s tem ko dodaja že upredmetenemu delovnemu kvantumu nov delovni kvantum, hkrati ohranja upredmeteno delo v njegovi kvaliteti kot upredmetenega dela, mu ni plačana, in delavca tudi nič ne stane, saj je narurna lastnost njegove delovne zmožnosti. V produkcijskem procesu je *odpravljena* ločitev dela od njegovih predmetnih momentov bivanja — instrumenta in materiala. *Na ločitvi temelji bivanje kapitala in meznega dela. Odprave ločitve, ki dejansko poteka v produkcijskem procesu, — zakaj sicer bi se sploh ne dalo delati — kapital ne plačuje.* (Odprava se tudi ne dogaja z menjavo z delavcem — marveč z *delom samim v produkcijskem procesu.* Kot tako *zdajšnje delo* pa je *sámo* že inkorporirano v kapital, je njegov moment. Ta ohranjujoča sila dela se torej prikazuje kot *samoohranjevalna sila kapitala.* Delavec je le dodal novo delo; minulo — ko eksistira kapital — ima večno eksistenco kot vrednost, povsem neodvisno od njenega snovnega bivanja. Tako se zadeva prikazuje kapitalu in delavcu.) Ko bi moral tudi to plačati, bi pač nehal biti kapital. To čisto /rein/ spada v snovno vlogo, ki jo delo po svoji naravi igra v produkcijskem procesu; v svojo uporabno vrednost. Kot uporabna vrednota pa delo pripada kapitalistu; kot gola menjalna vrednota delavcu. Njegova živa kvaliteta v samem produkcij-

skem procesu, da /namreč/ upredmeteni delovni čas ohranja s tem, da ga dela za predmetni način bivanja živega dela, se delavca nič ne tiče. *To prilaščanje, s katerim v sâmem produkcijskem procesu živo delo naredi instrument in material za telo svoje duše in ju s tem obudi od mrtvih, je zares v nasprotju s tem, da eksistira delo brezpredmetno, ali /da je/ ie v neposredni živosti dejanskost v delavcu, — in /da/ delovni material in instrument eksistirata v kapitalu kot sama-zase-bivajoča. (Vrniti se k temu). Proces uvrednotovanja kapitala poteka prek enostavnega produkcijskega procesa in v njem, s tem da je živo delo postavljeno v svoj prirodni /naturgemässe/ odnos do svojih materialnih momentov bivanja. Toda kolikor vstopa v ta odnos, ta odnos ne eksistira za /delo/ sâmo, marveč za kapital; ono sâmo je vendar že moment kapitala.*

Kapitalist dobi presežno delo zastonj in tudi ohranitev vrednosti materiala in instrumenta. Labour, bõ adding a new value to the old one, at the same time maintains, eternizes the latter /Ko delo stari vrednosti dodaja novo, hkrati ohranja, ovekoveča prejšnjo/. — *Ohranitev vrednosti v proizvodu kapitala nič ne stane. — S prilaščanjem zdajšnjega dela ima kapital že napotnico na prilaščanje prihodnjega dela.*

Kaže se torej, da preko menjave z delavcem kapitalist — ko zares plačuje delavcu ekvivalent za proizvodne stroške, vsebovanje v njegovi delovni zmožnosti, to je mu daje sredstva, da ohrani svojo delovno zmožnost, si pa prilašča živo delo, — dobi zastonj dvoje, prvič presežno delo, ki množi vrednost njegovega kapitala, toda hkrati drugič kvaliteto živega dela, ki ohranja minulo delo, materializirano v sestavinah kapitala, in tako ohranja poprej eksistirajočo vrednost kapitala. To ohranjanje pa se ne godi s tem, da živo delo *povečuje kvantum upredmetenega dela*, ustvarja vrednost, ampak preprosto s tem, da v dodajanju novega delovnega kvantuma eksistira kot *živo delo*, v imenitnem razmerju do materiala in instrumenta dela, ki ga postavlja produkcijski proces; torej s svojo *kvaliteto* kot živo delo. Kot taka kvaliteta pa je sâmo en moment enostavnega produkcijskega procesa in ravno tako malo stane kapitalista, kot ga preja in vreteno mimo svoje cene še kaj staneta za to, da sta ravno tako momenta produkcijskega procesa.

Če so npr. v dobah stagnations of trade /stagniranja kupčije/ itn. zastavljene mills /tovarne/, se zares pokaže, da stroj zarjavi in da je preja brezkoristna napota, ki se zraven še pokvari, takoj ko se neha njen odnos do živega dela. Če kapitalist /43/ daje delati le, da bi ustvarjali presežno vrednost, — da bi ustvarjali še neobstoječo vrednost —, pa se pokaže, da je brž ko neha dajati delati, razvrednoten tudi njegov že obstoječi kapital; da torej živo delo ne dodaja le nove vrednosti, marveč da z very act of adding a new value to the old one, maintains, eternizes it. /s samim aktom dodajanja nove vrednosti stâri le-to ohranja, ovekoveča/. (S tem se jasno kaže slaboumnost očitka Ricardu, češ da pojmuje *le* dobiček in mezdo kot nujni sestavini proizvodnih stroškov in ne tudi dela kapitala, vsebovanega v surovini in instrumentu. Kolikor bo vrednost, obstoječa v njih, samo ohranjena, to ne dela nobenih novih pro-

izvodnih stroškov. Kar pa zadeva te obstoječe vrednosti same, se vse spet razvezujejo v upredmeteno delo — nujno delo in presežno delo — mezdo in dobiček. Goli naravni material, kolikor v njem ni upredmeteno *nobeno* človeško delo, kolikor je torej gola materija, eksistira neodvisno od človeškega dela, /tedaj/ nima nikake *vrednosti*, saj je vrednost le upredmeteno delo; /ima/ tako malo vrednosti kot obični elementi sploh.) Ohranitev obstoječega kapitala z delom, katero ga uvrednotuje, potem takem kapitala nič ne stane in torej ne spada med proizvodne stroške; četudi so obstoječe vrednosti ohranjene v proizvodu in morajo v menjavi biti oddane za iste ekvivalente za to. Ampak *ohranitev teh vrednosti* v proizvodu kapitala nič ne stane in zato tudi ne more od kapitala biti uvrščena med proizvodne stroške. /Teh vrednosti/ delo tudi ne nadomesti, saj ne bodo potrošene, razen kolikor bodo potrošene v svojem za delo deprizadetim, zunaj njega obstoječem načinu bivanja, to je bo z delom *potrošena* ravno *minljivost na njih* (bo odprevljena). Realno potrošena bo le mezda.

Vrnimo se še enkrat k našemu primeru. 100 tolarjev kapitala, namreč 50 tolarjev surovine, 40 tolarjev dela, 10 tolarjev produkcijskega instrumenta. Delavec naj potrebuje štiri ure, da ustvari 40 tolarjev, sredstva, potrebna za njegovo življenje, oz. del produkcije, nujen za njegovo ohranitev; njegov delavnik naj bo 8 ur. Kapitalist dobi s tem presežek 4 zastojnih ur; njegova presežna vrednost je enaka 4 upredmetenim uram, 40 tolarjem; torej njegov produkt = 50 + 10 (ohranjene vrednosti, ne reproducirane; kot vrednosti ostane le *konstantne*, ostale nespremenjene) + 40 tolarjev (mezda, reproducirana ker konsumirana v obliki plače) + 40 tolarjev presežne vrednosti. *Vsota*: 140 tolarjev. Od teh 140 tolarjev je 40 presežka. Kapitalist je moral živeti med produkcijo in preden je začel producirati; recimo 20 tolarjev. To je moral imeti poleg kapitala 100 tolarjev; ekvivalenti zanje so torej morali biti prisotni v cirkulaciji. (Kako so nastali, se nas tu ne tiče.) Kapital predpostavlja cirkulacijo kot konstantno veličino. Ti ekvivalenti so prisotni vedno znova. Porabi torej 20 tolarjev od svojega dobička. Ti gredo v enostavno cirkulacijo. 100 tolarjev tudi gre v enostavno cirkulacijo, ampak zato, da bi bili spet preobraženi v pogoje nove produkcije — 50 tolarjev surovine, 40 življenjska sredstva za delavce, 10 instrument. Ostane dodana presežna vrednost kot taka, novo ustvarjena, 20 tolarjev.

To je *denar*, proti cirkulaciji negativno samostojno postavljena vrednost. V cirkulacijo ne more vstopiti kot gol ekvivalent, da bi zamenjal predmete gole potrošnje, ker je cirkulacija predpostavljena kot konstantna. Samostojna, iluzorična eksistenca denarja pa je odpravljena eksistira le še, da bi se uvrednotil; tj. postal kapital. Da bi to postal, pa bi moral biti znova zamenjan za momente produkcijskega procesa: življenjska sredstva za delavce, surovino in instrument. Vse to se razvezuje v upredmeteno delo, postavljeno bo lahko le z živim delom. Denar, kolikor zdaj že *ob sebi* eksistira kot kapital, je torej enostavno — *napotnica na prihodnje* (novo) delo. Predmetno obstoji le kot *denar*. Presežna vrednost, prirastek *upredmetenega dela*, kolikor eksistira zase, je *denar*; ampak denar je zdaj že *ob sebi* kapital; kot tak *napotnica na novo delo*. Tu kapital že ne stopa več samo v razmerje do obstoječega dela; pač pa do prihodnjega. Tudi se ne prikazuje več v produkcijskem procesu razvezan v svoje enostavne elemente, marveč v to kot denar; ampak ne več

kot denar, ki je zgolj abstraktna oblika občega bogastva, marveč /je/ napotnica na realno možnost občega bogastva — delovna zmožnost, in sicer *nastajajoča delovna zmožnost*. Kot taki napotnici mu je neupoštevna njegova materialna eksistenca kot denarja in jo je moči nadomestiti s katerim koli /pravnim/ naslovom. Vsak kapitalist ima, enako lastniku državnih zadolžnic, v svoji novo pridobljeni vrednosti napotnico na prihodnje delo in si je s prilasčanjem zdajšnjega /dela/ hkrati prilastil še prihodnje. (To plat kapitala razviti do tod. Tu se že kaže njegova lastnost, obstajati kot vrednost ločeno od svoje substance. Baza kredita je položena že s tem.) Njegovo kopičenje v obliki denarja tedaj nikakor ni materialno kopičenje materialnih pogojev dela. Je marveč kopičenje naslovov lastništva nad delom. Postavljanje prihodnjega dela kot *mezdne dela*, kot uporabne vrednosti kapitala. Za novo ustvarjeno vrednost ni še nobenega *ekvivalenta*; njegova možnost le v novem /44/ delu.

Odtujitev delovnih pogojev delu z razvojem kapitala. (Sprevrnitev.) Sprevrnitev je podlaga kapitalističnega načina proizvodnje, ne le njegove distribucije.

Fakt, da morajo v razvoju produktivnih sil dela predmetni pogoji dela, upredmeteno delo, v razmerju do živega dela naraščati — to je pravzaprav tavitološki stavek, kajti kaj se rastoča produktivna sila dela pravi drugega, kot da se zahteva manj neposrednega dela, da bi ustvarili večji produkt, in da se torej družbeno bogastvo bolj in bolj izraža v pogojih dela, ki jih je bilo ustvarilo delo samo —, se s stališča kapitala prikazuje tako, ne da en moment družbene dejavnosti — predmetno delo — postaja vse silnejše telo drugega momenta, subjektivnega, živega dela, marveč da — in to je važno za mezdno delo — objektivne okoliščine dela privzemajo vse kolosalnejšo samostojnost nasproti živemu delu, kar se izkazuje z njihovim very extent /s samim njihovim obsegom/, in da družbeno bogastvo v silnejših deležih stopa nasproti delu kot tuja, obvladujoča ga moč. Poudarek ni na *upredmetenosti*, marveč na *odtujenosti*, *odsvojenosti*, *otujenosti*, na pripadanju-ne-delavcu, marveč pripadanju-poosebljenim-proizvodnim-pogojem, to je pripadanju-kapitalu tiste neznanske predmetne moči, ki si je samo družbeno delo postavila nasproti kot enega od svojih momentov. Kolikor se na stališču kapitala in mezdnega dela dogaja ustvarjanje tega predmetnega telesa dejavnosti v nasprotju z neposredno delovno zmožnostjo — se ta proces upredmetenja in fact /zares/ s stališča dela prikazuje kot proces odsvojitve, s stališča kapitala pa kot prisvojitve tujega dela —, je ta obrnitev in sprevrnitev *dejanska*, nikakor ne zgolj *mišljena*, eksistirajoča zgolj v predstavi delavcev in kapitalistov. Toda očitno je ta proces sprevrčanja zgolj *historična* nujnost, zgolj nujnost za razvoj produktivnih sil z določenega historičnega izhodišča ali baze, nikakor pa ne *absolutna* nujnost produkcije; nasprotno, izginjajoča /nujnost/, in rezultat in smoter (immanentni) tega procesa je odpraviti samo bazo, kot tudi to obliko procesa. Meščanski ekonomisti so tako stisnjeni v ogrado predstav določene historične razvojne stopnje družbe, da se jim nujnost *upredmetenja* družbenih moči dela prikazuje neločljiva od nujnosti, da se le-te *odtuje* živemu delu.



Toda z odpravo *neposrednega* značaja živega dela, kot zgolj *posameznega* ali pa občega zgolj notranje ali zgolj zunanje, s postavljanjem dejavnosti individuov kot neposredno obče ali *družbene*, se predmetnim momentom produkcije sname ta oblika odtujitve; s tem bodo postavljeni kot lastnina, kot organsko družbeno telo, v katerem se individui reproducirajo kot posamezniki, ampak kot družbeni posamezniki. Pogoji, da bi bili takšni v reprodukciji svojega življenja, v svojem produktivnem življenjskem procesu, so bili šele postavljeni po samem historičnem ekonomskem procesu; tako objektivni kot subjektivni pogoji, ki so le dvoje različnih oblik istih pogojev.

Brezlastninskost delavca in lastništvo upredmetenega dela nad živim ali prilasčanje tujega dela po kapitalu — oboje le izraža isti odnos na dveh prostornih polih — sta temeljna pogoja meščanskega načina produkcije, nikakor ne znajo neprizadeti naključji. Ti načini distribucije so sama produkcijska razmerja, le sub specie distributionis. Zato je nadvse absurdno, če npr. pravi *J. St. Mill* (*Principles of political Economy*, 2nd ed. London 1849, t. I. p. 240): »The laws and conditions of the production of wealth partake of the character of physical truths . . . It is not so with the distribution of wealth. That is a matter of human institutions solely« /Zakon in pogoji produkcije bogastva so deležni značaja fizikalnih resnic . . . Ni pa tako z razdelitvijo bogastva. To je zgolj stvar človeških institucij/. (p. 239, 240). »Laws in conditions« produkcije bogastva in laws »distribucije bogastva« so isti zakoni v različni obliki in eni kot drugi se menjajo, prestajajo isti historični proces; so sploh le momenti nekega historičnega procesa.

Ni treba posebnega bistrca, da bi razumeli, da če npr. izhajamo od prostega dela, ki je izšlo iz razkroja tlačanstva, to je iz meznega dela, lahko stroji *nastanejo* edino v nasprotju z živim delom, kot njemu tuja lastnina in tuja moč nasproti njemu; to je da mu morajo stopiti nasproti kot kapital. Prav tako lahko pa je uvideti, da stroji ne bodo nehali biti agensi družbene produkcije, ko bodo npr. postali lastnina asociiranih delavcev. V prvem primeru pa je njihova distribucija, to je da delavcu ne *pripadajo*, prav tako pogoj za produkcijski način, temelječ na meznem delu. V drugem primeru bi spremenjena distribucija izhajala iz *spremenjene*, šele z zgodovinskim procesom nastale nove osnove produkcije.

*Prevedel Božidar Debenjak*

# Množica v mrtvaškem plesu

(Kipar Drago Tršar razstavlja v ljubljanski Mali galeriji)

Ivan Sedej

Plastika Draga Tršarja, ki to pot razstavlja v ljubljanski Mali galeriji, je logična izpeljava rezultatov umetnikovega dosedanjega opusa. Kljub različnim zunanjim in razpoloženskim poudarkom, so vse plastike uglašene dokaj enotno — tako, da lahko govorimo o zaključenem ciklusu.

Umetnika še vedno zanima problem odnosov med posameznikom in množico, zato je tudi ostal pri okvirnem formalnem konceptu »množične« plastike. Postopno pa opušča krilato obliko, plastika je postala po eni strani vitkejša (govorimo o obrisni formi), po drugi strani pa je pričel iskati nove vsebinske pobude v diskastih in perforiranih oblikah. V zasnovi se je naslonil na slikarski iluzionizem baročnega obdobja. Na to izhodišče spominja živahna površinska faktura in perspektivično poglabljanje, ki izzveni v središčni perforaciji. Dosledna izpeljava tega principa pa ga je pripeljala tudi do Tunela — plastiko je oblikoval kot široko cev, »figurice« pa so nagnetene druga ob drugi po notranjem obodu cevi. Tu je prisotna tudi določena prostorska ali boljše, iluzorična komponenta, saj se je kiparju posrečilo s cevjo (ki je na zunanjsčini skorajda neoblikovana) ustvariti gibanje množice v prostoru. Kljub temu, da prav cev dovoljuje na videz omejeno število pogledov, so prostorski efekti izredni, saj nam vsaka sprememba stojišča (tudi očišča) odpre povsem nove strukture.

Vsebinsko zanima kiparja predvsem problem hierarhije in vrednosti posameznika v množici. Male glavice in »poprsja« na spodnjem delu visokih plastik so kot masa brez individualnosti, v kolikor pa se »figurice« na stranskih krilih dvigajo, toliko večje so, dokler v samem vrhu ne dominirata dve simetrični antropomorfni obliki — kot vrh hierarhije, ki se zaključuje med bogovi. Poseben vsebinski poudarek pa je dosegel še s perforacijo. V dnu odprtine je dvignjeno »poprsje«, ki po velikosti prekaša maso »oseb« na dnu kompozicije. Ta prvi hierarhični (zemeljski) vrh pa je poudarjen še tako, da se obris figurice riše v praznini. Dominacija posameznikov pa je izgubila svoj pomen v krožnih plastikah. Te

stvaritve s simboličnimi naslovi pa pripovedujejo resnico o ujetosti človeškega življenja v dve skrajnosti — med brezbrežno veselje in praznino nič — ki ga tu simbolizira perforacija. Med tema mejama se na zaključenem prostoru gnete gmota kot kača, ki žre svoj rep. Vse se vrti in gomazi v krogu.

Pošastni vrtinec življenja ujetega v nepremostljive okvire sferičnega kozmosa pa izraža plastika v obliki cevi. Tu so hierarhični odnosi povsem izginili. Vsi so enaki; ta Tršarjeva varianta Mrtvaškega plesa je v bistvu najbolj pretresljiva. Tu je tudi prefinjeno simboliko svojih likov pritiral do skrajnosti, obenem pa se je izognil izpovednemu hermetizmu. Čeprav potrebujemo precej časa, da se mu približamo, da iz govornice in skladnih razmerij med formami izluščimo tudi filozofijo njegovega ustvarjanja, lahko rečemo da nas osvoji in prepriča. Zastavlja nam vprašanja in tudi nakazuje odgovore — končni odgovor pa najde vsakdo v sebi — tako kot pri vsakem poštenem dialogu.

#### POPRAVEK ZA 54. STEVILKO PROBLEMOV:

Marko Ristić: Nox microcosmica,

1. STRPNOST NESTRPNOST (stran 839) je naslov šeste pesmi,
2. HIPNOS (stran 841) je naslov devete pesmi.



**IZ PRIHODNJIH ŠTEVILK**

**FRANČIŠKA BUTTOLO: PESMI**

**MATJAZ KOCBEK: PESMI**

**FRANCI KONCILJA: PESMI**

**PAVEL LUŽAN: KARAVANA (poezija)**

**BRACO ROTAR: MOLOH (proza)**

**JOLKA MILIČ: PENE, SANJARJENJE (proza)**

**DRAGO ŠEGA: TUJSTVO ANDREJA HIENGA (razprava)**

**MARKO KERŠEVAN: NEKATERA SPORNA VPRAŠANJA**

**MARKSISTIČNE TEORIJE RELIGIJE (esej)**

**VLADO ARZENŠEK: AKTUALNOST ROZE LUXEMBURG (članek)**

**JOŽE ŠTER: MORALA NI NEMORALA**

