

Helena Koder

Horror vacui, a ne

V roke sem vzela knjižico novih pesmi Milana Jesiha. Prebrala sem predzadnjo pesem, nato prvo in potem še zadnjo v zbirki. Horror vacui, sem pomislila, groza praznine. Odložila sem knjižico in začela premišljovati: najprej o minevanju, potem o umetnosti; nazadnje je vse privedlo do razmišljanja o tem, v kakšnem svetu živim.

Nič čudnega ni, da se zelo dobro spominjam, kdaj sem prvič slišala besedno zvezo *horror vacui*: dandanes se latinski pregovori in navedki le redko uporabljajo v vsakdanjih pogovorih. To je razumljivo, saj je za dejansko razumevanje določene fraze potrebno še kaj več kot golo razumevanje posameznih besed, dobesednost: fraza je veliko bolj povedna, če naslovnik pozna njen historični kontekst ali celo ve, kdo je njen avtor, iz katerega dela je bila iztrgana ali v katerih okoliščinah je bila prvič tako dobro uporabljena, da se je ohranila desetletja, stoletja dolgo, morda še od antike. Ob očitku "*et tu, Brute*" se tisti, ki ni nikoli slišal za Julija Cezarja, za rimski senat ali vsaj za Shakespearja, ne bo prav nič zamislil nad svojim izdajalskim ravnanjem; izdani ljubitelj latinskih izrekov pa bi modreje ravnal, če bi tovarišu, ki je zlorabil njegovo zaupanje, po domače povedal nekaj krepkih.

Ta uvodna zastranitev se mi zdi potrebna, da opozorim, da so bralci literature v svojih zmožnostih dojeti celovitost pesnikove, pisateljeve, esejistove povedi omejeni s svojim znanjem in življenjsko izkušnjo. Postmoderna literatura pa sploh zahteva od bralca enciklopedično znanje. Uživati v delih Nabokova, Borgesa, Eca, sploh *uživati v literaturi*, pomeni prijazniti se s tem, da ne bomo vsega prebrali tako, kot je napisal pisatelj, četudi med branjem verjamemo, da smo vse razumeli. Pomeni tudi, da bomo ob vsakem naslednjem branju opazili čisto nove stvari, mogoče celo stvari, ki jih pisatelj ni opazil, in da bomo, če smo si medtem pridobili kakšno novo znanje ali novo izkušnjo ali pa smo se samo preprosto

postarali, spet marsikaj razumeli drugače ... in tako v nedogled, kot se pri Borgesu cepijo poti v vrtovih ali kot se v atomu sestavni delci delijo v vedno manjše. V neskončnost.

Posebno problematična za razumevanje se zdijo umetniška dela, ki so nastala zaradi posebnih socialnih in političnih okoliščin. Pravijo, da je na Češkem v najtrših dneh sovjetskega terorja sprožal salve smeha gledališki prizor, v katerem je glavni junak na odru nenadoma začel smešno mencati in se prestopati, češ da so njegovi čevlji neznosno pretesni in da se tega res ne da zdržati. Domače občinstvo je seveda razumelo namig, tujci pa niso imeli pojma, kaj je tako smešno. Vprašanje je, kaj danes mlademu človeku, rojenemu v Sloveniji nekako v letih ob osamosvojitvi, pomenita lika obeh *izvedencev za metafore* iz Jančarjevega *Velikega briljantnega valčka*. Najbrž ju literarno izobražen bralec ali gledalec razume v njunem splošnoveljavnem pomenu kot lika, ki služita nekim oblastnikom in jim pomagata ohranjati oblast. V tistih osemdesetih letih, ki so sledila tako imenovanemu svinčenemu desetletju, torej v obdobju politične odjuge v Sloveniji, je občinstvo v Drami na premieri zadrževalo dih od ugodja, da se tako naravnost in brez dlake na jeziku govori o politični policiji: izvedenci za metafore! Nekdo, ki ni izkusil časov, ko so ljudje zaradi verbalnega delikta šli celo v zapor in ne samo na zaslišanje, te Jančarjeve drame pač ne more razumeti enako, kot so jo gledalci praižvedbe. Če literatura prebije preizkušnjo časa, postane splošno veljavna, njena vrednost zraste. A *zeitgeist* neke umetnine je poslej dosegljiv samo posvečenim, torej tistim, ki so ga sposobni postaviti v kontekst.

* * *

Ko je prijatelj Evgen Bavčar, filozof in fotograf, v nekem pogovoru pred mnogimi leti izgovoril "*horror vacui*", sem ti besedi sicer razumela. Spominjam se tudi, da je moj odlično izobraženi sogovornik ob tem omenil neko filozofsko besedilo, morda Kantovo. Nisem pa še vedela, da se ta besedna zveza uporablja v naravoslovju. V medicini na primer pomeni, da v človeškem telesu ni praznin in jih ne sme biti. Praznina vzbuja grozo.

A midva z Bavčarjem sva to fraza omenila v bolj vsakdanjem diskurzu: mislim, da sva govorila o skupnem znancu, ki si je ob nepričakovanem soočenju s starostjo, kajti to pride, ko človek najmanj pričakuje, omislil mlado ljubico. "*Horror vacui*", je rekel Evgen in vse je bilo pojasnjeno. Grozljivost praznine. Strah pred praznoto. Strah pred prihodnostjo in groza ob misli na smrt sta najinega skupnega znanca pognala ljubici v naročje. Meni pa je ta fraza prišla na misel, kot rečeno, ob branju Jesihove predzadnje pesmi iz zbirke *Tako rekoč*. Potrditev, da moje občutje

morda ni bilo daleč od pesnikovega, sem dobila šele pozneje, ko sem na naslovnici knjižice prebrala s čisto drobno, skoraj otroško pisavo zapisano besedo *cvilimožek*.

V lokal, gostilno, kavarno, restavracijo – a prav tako bi to lahko bila čakalnica pri advokatu, peron na železniški postaji ali gledališki foaje –, skratka, v neki javni prostor, v katerem se zbirajo ljudje, ki imajo dovolj časa, da se medsebojno opazujejo, stopi prelepa mlada ženska. *Gospodična*, ji pravi pesnik, in *prelepa, dokler ni boljše besede* za opis tolikšne lepote. Ljudje vse naokoli, ki so brez zaslug deležni te prelesti, onemijo s tako občudujočimi pogledi, da začne lepotici že kar presedati. Počasi, prav počasi, si z glave sname bujno lasuljo, odloži oba niza bisernih zob, si iztakne lesketajoči se očesci in tako naprej ..., potem pa se prav prostaško nasloni na mizo, *tako rekoč*:

“Vsi mi, a ne, некоč
bili smo mladi,
današnji dan
pa mrtvi smo, a ne, bolj ali manj.”

Ko še enkrat pogledam naslovnico in si natančneje ogledam besede v ponujenem zaporedju, preberem: *Milan Jesih tako rekoč cvilimožek? Nobenih vejic in veliko vprašajev. Horror vacui?*

Minljivost je zapisana v naših genih. Tudi zavedanje naše minljivosti nam je prirojeno, četudi je v našem vsakdanjem bivanju zakopano nekam v globino naše zavesti. A vendar: to zavedanje daje našim dejanjem in doživetjem, našim čustvom in občutkom, našim spoznanjem in užitkom neizmerljivo vrednost. S tem zavedanjem postane celo naše trpljenje smiselno. Brez tega zavedanja, paradoksalno, ne bi mogli ali znali popolnoma uživati življenja. Ker je končnost človeškega življenja brezpogojna, s tem zavedanjem pač zmoremo živeti in znamo biti celo srečni. Neizmerno srečni. Čeprav smo racionalna bitja, živimo v tem pogledu enako spontano kot živali. In kadar nismo v neposrednem stiku z boleznijo ali nesrečo, prepuščamo razmišljanja o minljivosti filozofom in umetnikom. Najpogosteje pesnikom.

O človeški končnosti razmišljajo vsi filozofi, tudi oni nemalokrat šele v poznejših letih ali ob izgubi bližnjega. Kaj ni enega prvih filozofov moderne dobe Michela de Montaigna prav tista nezgoda s konjem, ko so ga služabniki in spremstvo imeli že za mrtvega in se je tako rekoč iz smrti prebudil v življenje, še utrdila v nameri, da z opazovanjem samega sebe prodre globlje v skrivnost človeškega bivanja? In ali ni na misli,

ki jih je Montaigne v samoti svojega stolpa mlel in brusil, zelo vplivala izguba njegovega najljubšega prijatelja in sorodne duše, književnika La Boétija? Vsekakor se je Montaigne v svojem razmišljanju trudil, da bi se sprijaznil s smrtjo. V eseju *De l'expérience* je zapisal, da ljubi življenje, kakršno že nam je Bog po svoji volji namenil, in se mu tudi popolnoma predaja (*pour moi donc, j'aime la vie et la cultive telle qu'il a plu à Dieu nous l'octroyer*).

Filozofu je morda spravljenost s človekovo smrtnostjo namen in končni cilj vsega filozofskega umovanja. S pesniki pa je drugače. Ni njihova naloga, še manj pa jih veseli iskanje smisla človekove eksistence, temveč prav narobe: človekova eksistenca pesnika navdihuje. Smrtnost je lahko pesniku navdih, to že, vendar je pesnikov odziv največkrat upor, žalost, obup, včasih ironija, pogosto resignacija in le malokdaj sprijaznjenje ali celo domačnost.

Vzemimo za skrajni zgled pesnika Giacoma Leopardija. Njegova otožnost in pesimizem imata izkustveno in teoretično podlago. V strogem in hladnem aristokratskem družinskem okolju se je slabo počutil in se je, vedoželjen, kot je bil, za sedem let tako rekoč zaprl v domačo biblioteko. In kaj je spoznal ob študiju klasikov? Da je človek del narave in da je lahko srečen samo, če je z njo tesno povezan. A ker ga je prav ta narava obdarila tudi z razumom, se človek v želji po znanju in napredku od nje oddaljuje in je zato vedno bolj nesrečen.

*Oh narava, narava,
le zakaj ne daš,
kar prej obljubit' znaš?
Zakaj tako
otroke svoje goljufaš?*

je napisal v pesmi *Silviji* (prev. Marta Filli). *Ljudem je usoda le smrt namenila*, pravi, človeku sta prirojeni umrljivost in želja po večnosti; prirojeno mu je hrepenenje po preseganju tistega, kar mu je dano in česar ni mogoče spremeniti. *Ergo* smo obsojeni na permanentno stanje nesrečnosti. In ta občutek nemoči je pesnikov vir navdiha.

Ali pa vzemimo Heineja: v eni izmed pesmi, ki se dogajajo v sanjah (*Mir träumte von einem Königskind*), je kraljični, ki sedi v naročju lirskega subjekta, potem ko ji je ta ravnokar izpovedal najglobljo in najčistejšo ljubezen, češ da ne želi ne njenega zlata ne žezla, ne trona, temveč le njo samo, položil v usta približno te besede: "To pa ne bo šlo, jaz vendar ležim v grobu in samo ponoči lahko pridem k tebi, ker te imam tako zelo rada." V izvorniku takole:

*Das kann nicht sein, sprach sie zu mir,
ich liege ja im Grabe,
und nur des Nachts komm ich zu dir,
weil ich so lieb dich habe.*

Heine je svoj upor ob strašni bolezni, svoje tragično občutje sveta, prekril z ironijo. *Življenje (je) zaljubljeno v smrt in ti, ti ljubiš mene ...* je zapisal v pesmi *Lass ab (Pusti, prev. Mile Klopčič)*. Mlada ženska, ki jo Heine nagovarja v tej pesmi in jo prepričuje, naj se vendar odvrne od njega, ga po njegovem ljubi **prav zato**, ker umira, ker po njem *že segajo strahotne temne sence*, kajti *življenje je zaljubljeno v smrt*, tako kot je pomlad zaljubljena v zimo in dan v noč ... Mogoče je Heineju ironija – a kdo bi to vedel? – pomagala, ko je tako dolgo in mučeniško umiral. In kdo bi vedel, ali mu je zaradi njegove ljubezni do Francije lahko kaj pomagal tudi Montaigne?

Zgledov poezije, ki izhaja iz človekove eksistencialne stiske, zagotovo najdemo dovolj v vsaki lirski antologiji, pa naj bo inuitska, kitajska ali sicilijanska. Odličnih, pesniško izbrušenih, navdihnjenih in izvirnih je nemalo tudi v slovenski poeziji, odkar jo je Prešeren z eno samo vehementno potezo vnesel na pesniški zemljevid sveta. In obe njegovi, ki najbrž prvi prideta na misel vsakemu Slovincu, kadar začne iz šolskega spomina vleči pesmi s to tematiko, namreč *Slovo od mladosti* in *Memento mori*, pravzaprav skupaj prekrivata vsebino Jesihove pesmi, ki me je zapeljala v te mentalne akrobacije: ko mladost mine, je človek tako rekoč živi mrlič. Misel torej nikakor ni nova. Pravzaprav je naravnost oguljena in prežvečena. Kaj torej to Jesihovo pesem dela tako intrigantno? Oglejmo si jo поблиže.

Najprej ugotovimo, da je ob vsem bogastvu besednih bravur nenavadno vizualno izdelana in prepričljiva. Prizor, ko lepotica stopi v lokal – ponujen je razkošen spekter prizorišč, na katerih bi se zgodba lahko dogajala enako – in začne odlagati svojo mladostno podobo, bi se prav lahko zgodil v *videu*, ki bi si ga omislila kakšna malo bolj sofisticirana subkulturna glasbena skupina, kakršna je bila na primer pred mnogimi leti *Borghesia*. Pesem se namreč bere kot scenarij za kratek film: lepotica, vidim jo, kako hodi mimo drugih ljudi in gleda skozi nje, vsa v belem in z žvenketajočimi verižicami – *s ketnami*, pravi Jesih –, stopi v lokal, njen prelepi obraz v kontrapunktu z obrazi drugih gostov, nekateri so osupli od vse te lepote, drugi očarani; mladi ljudje, moški in ženske srednjih let, starci ... Prizor se v prebliskih ponavlja na različnih prizoriščih; zmeraj skrivnostna lepotica in okoli nje “navadni” ljudje; zmeraj socialni sloj, kakršen se

pač pričakuje na določenem prizorišču. Kjer koli se prikaže, je v svoji lepoti nad vsemi. Potem pa jo vidimo spet pri isti mizi kot na začetku (filma), kako *sedi vsa zemeljska in civilna* in naveličana vseh zijal okoli sebe, odloži lasuljo, si sname lica, iztakne očesi itn. in ko je pred nami v bližnjem posnetku samo še lobanja, le-ta spregovori že prej navedene besede: *vsi mi, a ne, nekoč bili smo mladi* itn.

Kaj je v tej pesmi tako imenovani presežek? Kaj je v njej takega, da bralca stisne in se mu v grlo skotali kepa? Je to podoba? Beseda? Dramaturgija? Že zdavnaj je bilo spoznano, da se v umetniškem delu posamezne sestavine, tako imenovani vsebina in forma, medsebojno sprejemajo; pri tem rezultat ni seštevek, temveč zmnožek, ki ga ni več mogoče razstaviti na sestavne dele ali razdeliti tako, kot je Krjavelj razčesnil hudiča. Poglejmo zadnjo kitico naše pesmice: kaj se zgodi, če jo jezikovno in vsebinsko malo razstavimo? Kaj ostane od tega premega govora, če ga omejimo na racionalno misel in mu odvzamemo Jesihov – beri: umetnikov – dotik? Ostane misel: mi vsi smo bili nekoč mladi, zdaj pa smo (stari in torej) bolj ali manj mrtvi. Brez Jesiha ostane ta poved najbolj banalna misel, ki od nekdanj plava nad postaranimi omizji in po navadi udari v trenutku, ko mimo utrujenih obrazov privrši mladost v taki ali drugačni podobi. A Jesih doda tej misli tisti brezkompromisni *a ne*, ki ne dovoljuje ugovora. Ne vzame zborne knjižne oblike *ali ne*, ne vzame, bog ne daj, vprašalnega členka *kajne*, izogne se vsem čerem banalnega pesniškega jezika: Jesih se spusti do najbolj trivialnega, vsakdanjega, pogovornega, skoraj počestnega *a ne*. Z njim udari v živo in do bolečine: ... *današnji dan pa mrtvi smo, a ne, bolj ali manj*. Horror vacui, a ne. Kako se mu to posreči? Pojma nimam, ker tudi jaz ne mislim, da je vsa umetnost v tistem Jesihovem *a ne*. A ne. Vendar, kot rečeno, pri tem besedilu ne gre za analizo Jesihove poezije, ne gre za estetska vprašanja, temveč za razmislek o stvareh, ki so zunaj poezije same. Razmislek, ki se je ob zimskem branju artikuliral.

* * *

Pisatelj Emil Filipčič je nekje zapisal, da je vsak človek zjutraj, ko se zbudi, v enakem položaju, kot je bil prvi: vse je še pred njim, vse mora še narediti, vse zgraditi. Če to velja za slehernika, saj ni človeka, ki ne bi za seboj pustil sledi, tudi če je to samo prgišče pepela, še toliko bolj velja za umetnika: zato je ta vselej in v vsakem trenutku pred nepopisanim listom papirja. Pred belim platnom. V gluhi tišini. *Vse mora še narediti*. Vendar obstaja bistvena razlika med položajem prvega človeka in nami. Ne mislim na to, da so bili okoli prvega človeka samo narava, zvezdnato nebo in tišina. Mislim na nekaj drugega. Mislim na tisto čudovito spremembo,

ki se je zgodila, ko je prapravnuk prvega človeka poslikal stene jame v Altamiri ali kjer koli se je že zgodilo tisto prvo prelomno dejanje. Odtlej se človek, pa naj živi v blaginji ali revščini, v 1. ali 21. stoletju, prebujata v svet, ki se ga je dotaknil umetnik, dotaknil tako, kot se je Michelangelov božji prst skoraj dotaknil človeka. Resda po pisanju tisti božji prst ukazuje Adamu, kako naj živi. A le kdo, ki gleda to umetnino z odprtim srcem in brez navodil, ne vidi v njej dotika božjega? Goethe je obiskal Sikstinsko kapelo, ko je bil dovršen del njegovega potovanja po Italiji že za njim. Ob pogledu na Michelangelove freske je onemel: "*Samo gledal sem in strmel ... Dokler ne vidiš Sikstinske kapele, si ne moreš intuitivno predstavljati, kaj lahko naredi en sam človek ...*" Nehote se vsiljuje vprašanje, kaj bi Goethe rekel ob pogledu na Hirstove krave v steklenem kvadru, napolnjenem s formaldehidom. Ali bi sprejel razlago Damiena Hirsta – ki jo je povzel tudi trg –, da se namreč zelo resno ukvarja z vprašanjem smrti in propadanja? Neodgovorljivo vprašanje.

Kako se je zgodil dotik božjega, kaj je spodbudilo človeka k ustvarjanju presežka, kaj ga je naredilo za občudovalca lepote, vse to ostaja skrivnost. Znamo si razložiti, da so nas podedovane lastnosti, vzgoja in okolje naredili občutljive za besede, oblike in zvoke, še vedno pa ne razumemo, zakaj se nas prav te besede, te oblike, ti zvoki tako zelo dotaknejo. Zato umetniku priznavamo neko globlje vedenje in znanje, vse to pa pripisujemo njegovi posebni nadarjenosti. Vzgojeni smo, da vidimo v umetniku človeka, ki sam samcat s svojim darom ustvarja svojo pesnitev, svojo fresko ali svojo simfonijo. In najbrž umetniško ustvarjanje tudi v resnici poteka nekako tako, čeprav se hoče v postopek vmešavati tudi družba, ki jo največkrat poseblja trenutna oblast, posvetna ali cerkvena. O tem bi umetniki lahko veliko povedali, tudi če jih naštevamo brez tehtnega premisleka, kakor nam pridejo na misel: Ajshil, Dante, Michelangelo, Shakespeare, Molière, Mozart, Prešeren, Šostakovič, Cankar, Kocbek ... Kakšne vloge so v njihovih življenjih odigrali agora in demos, papeži, kralji in cesarji, cenzorji, deželni glavarji, župniki, tirani, škofi, partijski sekretarji ... Tudi Jesih, čeprav je odraščal v državi, ki se je razglašala za socialno najpravičnejšo, v tako rekoč samoupravljajoči se družbi, v kateri sta imela kapital in zasebna lastnina mesto, ki jima gre, je izkusil roko oblasti v podobi kakega zagnanega aparatčika, ko je postavil na ogled svoje *Grenke sadeže pravice*.

Res, umetnost ni nikoli bila in najbrž ne more biti (samo)zadostna in popolnoma avtonomna. A danes, v globalni družbi brezmejne svobode, se z njo dogaja nekaj drugega. Umetniško delo je projekt, ki se načrtuje približno tako kot vsak drug izdelek. Med umetnikom, ki stoji nebogljen s

svojo večjo ali manjšo nadarjenostjo, in preobjedenim občinstvom, pravzaprav porabnikom, se je ustoličil posrednik v osebi založnika, kuratorja, menedžerja, producenta, piarovca ali lobista in kar je še podobnih nebuloz, ki si lasti pravico do razsojanja in podeljevanja umetniške licence. Še več: pod krinko spontanosti vzpostavlja nekakšen operacijski sistem, oblikuje okolje delovanja in gradi globalno mrežo. Kar je v njej, obstaja, kar je ostalo zunaj nje, tega pač ni. V tem neizmernem prostoru med umetnikom in njegovim potencialnim občinstvom, lačnim novih in novih umetniških praks, se je odprlo neskončno veliko možnosti za manipulacije in špekulacije, ki jih na koncu koncev poganja kapital z enim samim namenom: da bi se namnožil ali, to se sliši bolj etično, da bi oplemenitil samega sebe. Umetnost je postala tržna niša, njeno poslanstvo – če je ta oznaka sploh še spodobna in ob njej ne zardevamo – pa je primerljivo s poslanstvom mode ali kulinarike. In podobno efemerno. Vse je namenjeno samo prodaji in trg, se pravi donosnost nekega proizvoda, določa njegovo vrednost. Ne samo ceno: vrednost! Terminologija, ki je bila še nedavno značilna za industrijsko proizvodnjo in trgovino, se je preselila v diskurz o umetnosti, ki jo je potegnil vase začarani krog proizvodnje in porabe. Ali ni za začetek 21. stoletja značilna zamisel naših zahodnih sosedov, da bi skrb za vse italijanske državne muzeje in galerije, skratka, skrb za umetniško dediščino, prepustili uspešnemu menedžerju, ki je Italijo obogatil z verigo restavracij s hitro hrano? Zavedam se, da je naslednja primerjava tendenciozna, a jo bom zaradi simbolike, ki je skrita v njej, vseeno uporabila: na začetku 16. stoletja je papež skrb za vatikanske zakladnice umetnin prepustil Rafaelu in ne kakšnemu uspešnemu trgovcu s svilo in začimbami ali bog ne daj preprodajalcu svinj.

Seveda se umetniška produkcija prilagaja razmeram, tudi to je del njene narave. Umetniška produkcija, poudarjam, kajti v nekem trenutku je postal termin umetniško ustvarjanje popolnoma sprt z dejanskim dogajanjem. Skregan s časom. Umetniki – in kateri umetnik se ne bi želel uveljaviti? – morajo sprejeti ponujeno igro. In jo dosledno igrajo. Oglejmo si na primer Janeza Janšo in Janeza Janšo. Pa tudi Janeza Janšo. Janez Janša in Janez Janša sta pametna, dobro izobrazena, obvladata komuniciranje, poznata trende, duhovita sta in subverzivna, ravnata kot državljana sveta in svojo umetnost jemljeta skrajno resno, saj sta navsezadnje zanjo zastavila svojo eksistenco. Skratka, imata vse lastnosti, ki naj bi krasile umetnika. In vse to enako velja tudi za umetnika Janeza Janšo, le da se zdi, da je v njem poleg že omenjenih lastnosti tudi precej otroške nagajivosti. Kadar razstavlja Janez Janša – ali Janez Janša ali Janez Janša – je v hiši veselje, pa če so obravnavane vsebine še tako krvave. Obiskovalci se muzajo in

šalijo, nekateri so zgroženi, vsi pa odnesejo domov vsaj košček lika in dela Janeza Janše. Janezu Janši in tudi onima dvema se ne more pripetiti nič takega, kar se je zgodilo slovenskim impresionistom, ki so tiste zaboje s slikami prepozno privlekli na Dunaj. Oni, Janše, so, hvala bogu, prišli o pravem času. In najbrž se motim, ko se mi zdi to vendar tako zelo daleč od tistih risb v Altamiri. Daleč od Michelangelovega božjega dotika. In celo predaleč od Macesna.

Umetniško delo še nikoli ni bilo tako zelo oddaljeno od umetnika. Pravzaprav je v zadnjih sto letih izgubilo neposreden stik z njim. Ta stik z notranje strani rahljajo vsak dan bolj sofisticirana tehnološka orodja, ki jih je procesirala kombinatorika, umetnost pa v najboljšem primeru nastaja na področju iskanja nepredvidljivega. Z zunanje strani pa stik med umetniškim delom in umetnikom vedno bolj rahljajo in z njim manipulirajo samooklicani ali pooblaščenji zastopniki javnosti, ki jih poosebljajo umetniške institucije in mediji in jih poganja kapital. Ob hiperprodukciji izdelkov, ki se razglašajo za umetniške, ob hkratni obvezni, s konsenzom sprejeti tolerantnosti in konformistični korektnosti tvegamo, da bo naša podedovana, v mukah in radostih pridobljena občutljivost za prepoznavanje umetnosti otopela. Da, kot je rekel pesnik Fritz, ne bomo več *čuli Bacha*.

* * *

Take misli so se neustavljivo skotalile skozme ob listanju drobne knjižice, natisnjene v tisoč, nekaj manj, nekaj več, izvodih, spisane v nekem eksotičnem jeziku, ki mu po zadnjem štetju jezikov sveta menda ne grozi izginotje. Drobne knjižice, ki tako rekoč ni prevedljiva v noben drug jezik na zemeljski obli, saj bi se vse te čudovite besede, tako se mi je zdelo, v prevodu izgubile.

In vendar me je, ko sem prebrala še drugo in tretjo pesem, najbolj zadelo spoznanje, kako zelo je pesnikova besedna gibčnost in prožnost vprežena v izrazito vizualno zgradbo pesmi. Ni ji podrejena, temveč se ji v celoti posveča in jo obvladuje. Kot da bi želela tekMOVATI z umetnostjo, ki si počasi, a zanesljivo prilašča prvenstvo: s filmom. Jesihove pesmi se nizajo kot prizori iz filma. Prva pesem v zbirki, prvi prizor pravzaprav, z besedami **prikazuje** umiranje nekega starega sveta: babica, izba z mizo javorovo, močnik, postne misli, medtem ko zunaj *ta čas neskončno večeri se in tastara si v odsevu je utvara utvari*. Scenograf, ki bo imel nalogo, da pripravi prizorišče za film o življenju na vasi, naj prebere Jesihovo pesem, kot da bi bral didaskalije: ne bo mu težko ustvariti pristnega prizorišča. Seveda je fant, ki ima v tej bukoliki aktivno vlogo, arhetipsko natančno definiran, čeprav s skupimi besedami – fant, *ki mu gresta oblast in čast / in čudežna prihodnja*

tisočletja, / se usede jest in hlastno je, ... – a tisto, kar je najimpresivnejše, je vendarle sam opis prizora, **scenarij**. In bralec se počuti nekako voajersko: nepovabljen se je znašel čisto blizu neke intime in čeprav gre za podobno iz pesnikovega spomina, se počuti skoraj nelagodno. Pesnik je sliko *izostril*, izostril jo je natanko tako, kot jo izostril filmski snemalec, saj je za ta postopek celo uporabil isti tehnični izraz. A vendar slika pesniku ves čas negotovo uhaja in *v pozabo se ponica*. S tem verzom se prva pesem tudi začne: ta strah, da ti bo spomin izpuhtel in bo ostala samo praznina. Groza praznine.

Še veliko bolj filmsko voajerska je zadnja pesem v zbirki. Ta pesem sledi tisti, ki sem jo prvo prebrala, namreč pesmi o lepem dekletu, ki se pred našimi očmi spremeni v mrtvakinjo, češ, mi vsi smo bili nekoč mladi, zdaj smo pa bolj ali manj mrtvi, a ne. Zadnja pesem je polna življenja, prizor razgiban in slikovit, zelo filmski, najbolj nenavadno pa je, da smo zdaj postavljeni popolnoma v vlogo voajerjev. Pozno ponoči, od daleč, meni se zdi nekako od zgoraj, mogoče celo skozi daljnogled, gledamo na večje parkirišče ob avtocesti. Ravnokar se je pripeljal vlačilec, iz kabine skoči orjak, poišče med parkiranimi vozili tovornjak, zbudi v njem spečega šoferja, nekaj rogovili in se razburja, kaže nekakšne papirje, slišijo se vzkliki in ropot, zbudjeni pa vse skupaj prenaša precej stoično, potem pa orjaku nekaj zašepeta na uho. Pesnik *ugibal ne bi*, kaj mu šepne, vsekakor pa se zgodi preobrat:

*v svoj tovornjak orjaški tovornjakar
ne odkoraka,
nazaj odpleše.
Ljudje, oddahnite si, svet je rešen.*

Ja, pesnik ne bi ugibal, zakaj. **Svet je rešen**. Zaplet se je zgodil pred našimi (radovednimi?) očmi, malo je manjkalo, pa bi se začel celo pretep, morda bi tekla kri. A čarobne besede so kot urok pomirile duhove in svet je rešen. Katero so te besede? In ali jih niti pesnik ne ve? Jih ne ve umetnik? Ali življenje teče mimo nas? Ga sploh ne moremo živeti? Ga živijo samo drugi? In če umetnost ne ve odgovora, ali je tedaj izgubila svojo moč in se spremenila v okras našega bivanja in uživanja? Ali smo omejili svojo zmožnost čutenja na sprejemanje vizualnih in zvočnih dražljajev in pri tem izgubili besedo?

* * *

Pesnik besede seveda ni izgubil. Samo nam je ne more dati namesto naše besede.

Človek je narejen tako, da je za vizualne dražljaje zelo dojemljiv. Ti dražljaji delujejo trajneje od drugih. Podobe si bolj zapomnimo kot zvoke, bolj kot dotik. Bolj kot bolečino. Naši spomini so shranjeni kot podobe, šele te nam prikličejo čustva, ki so bila dovolj močna, da so spomine uskladiščila za mesce, leta, desetletja. Za vse življenje. Ko si v spomin prikličemo podobo, prizor, se spomnimo, kaj se je takrat zgodilo, kako smo dogodek občutili, kakšna so bila naša čustva do soudeleženi. Podobe oživijo v našem spominu ob različnih dražljajih: kdo ne ve za Proustove magdalenice, ki so v pisatelju obudila pozabljena čustva? Nekateri Proustovi spomini so še posebno izrazito navezani na podobe. Iz spomina na neki pogled je izpeljana tudi ena najlepših, s čustvi najbolj nabitih strani njegovega znamenitega romana. Ko je bil Proust z ljubljeno materjo v Benetkah, je nanj naredilo posebno močan vtis neko gotsko okno z raznobarnimi, iz kamna izklesanimi stebrički. *Mamica* je takrat še žalovala zaradi smrti v družini in da bi se zdela sinu, na katerega je čakala, manj otožna, si je čez slammik nadela bel pajčolan. Ko je zagledala, kako jo pozdravlja iz gondole, so se njene še ravnokar žalostne ustnice nasmehnila, kot da bi ga hotele poljubiti. S tem smehljajem mu je *poslala naproti iz globočin srca ljubezen* in: *zaradi vsega tega je to okno zadobilo v mojem spominu milino stvari, ki so bile hkrati z nami in skupaj z nami udeležene v dogajanju neke ure, ki je ena in ista odbila za nas in zanje* (*Iskanje izgubljenega časa*, prev. Radojka Vrančič).

Podobe, slike, ki jih hranimo v srcu, so naša čustva. To smo mi. Te podobe smo doživeli, ne gledamo jih kot voajerji. Podobe, ki jih gledamo na fotografijah, na risbah, celo v zrcalu, pa delujejo na nas drugače in jih tudi doživljamo drugače. Upodobitev rastlin, živali, ljudi, celo abstraktni barvni liki, vse to ima v sebi skrito moč uroka in na to se opirajo tudi nekatere razlage paleolitskih risb. Za delovanje uroka ni razumskih razlag, so pa psihološke in parapsihološke. A ena okoliščina je za delovanje uroka nujna: praznina, v katero se urok lahko naseli. Negotovost. Groza. Strah. Horror vacui.

Danes živimo v preobilju vizualnih dražljajev. Naša sposobnost absorpcije je manjša od ponudbe. Da prevelika množica dražljajev ne bi poškodovala naših sprejemnih sposobnosti, pazimo, da pri gledanju ne bi vpregli svojih čustev. Gledamo polet na Luno in pazimo, da ne bi znoreli od navdušenja. Spremljamo spust na dno oceana in se varujemo, da nas velika modrina ne bi potegnila vase. Vidimo človeka, ki v tem hipu in pred našimi očmi umre, pa ne zajočemo. Postali smo voajerji. Gleduhi.

Nedavno tega smo, gleduhi, med večerjo, malo prej, malo pozneje, gledali, kako padajo rakete na Gazo. Mrtvi otroci, mrtve ženske, mrtvi

starci, mrtvi vojaki. Deli oblačil. Otroški copatki. Trupelca, zavita v rjuhe. In kri, vsepovsod kri. Tu in tam smo ob nemih posnetkih, pospremljenih s političnimi analizami, slišali – temu se reče dramaturgija reportaže – tudi avtentične zvoke s prizorišča vojne: trušč, eksplozije, včasih tudi krike bolečin in jok. Bili smo gleduhi in največ, kar smo lahko odčustvovali, je bila ugotovitev, da se tega pa res ne da gledati. Posebno ne med večerjo. A potem smo nekega večera z začudenjem ugotovili, da nismo največji gleduhi, da obstajajo še večji. Namreč tisti, ki so jih z avtobusi vozili na vzpetinico, s katere je bil res izvrsten razgled na Gazo, ko so nanjo padali izstrelki. Celo slišalo se je dobro, vsaj švist raket in trušč eksplozij. Kakšna čustva bodo udeleženci teh ekskurzij uskladiščili skupaj s slikami goreče Gaze? In mogoče ti gleduhi sploh niso nič slabši od nas: mi smo bili v tem primeru gleduhi na drugo potenco, saj smo gledali Gazo v plamenih in njih, ki so gledali Gazo.

Vsa ta izpeljevanja, na katera me je napotil nič hudega sluteči slovenski pesnik Milan Jesih, nočejo biti ne moralizirajoča ne estetizirajoča. Gre preprosto za občutje, ki ga je danes ustvarilo branje pesmi in ga bo jutri poslušanje glasbe in pojutrišnjem kaj drugega, občutje, da je naša civilizacija zaradi nepričakovanega razvoja tehničnih možnosti postala – bolj kot kdaj prej v svoji zgodovini – vizualna. Preobremenjena z vizualnostjo. Zato lačna novih in novih vizualnih dražljajev, vzorov in zgledov, sporočil in ponudb. In človek se v tem razkošju možnosti znajde nezmožen, da bi vse to lahko použil. Prestrašen, da bodo vse použili drugi. Zanj bo ostala praznina. Praznine pa ga je groza. Horror vacui, a ne.

* * *

Post skriptum: ko je bilo vse to že za mano, sem šla brat druge Jesihove pesmi. Brala sem po vrsti in trajalo je kar nekaj dni. Jesihove pesmi namreč kljub filmskosti, od tega res ne odstopim, niso lahko branje. Ni pa Milan Jesih cvilimožek, to pa ne, povrhu vsega je pa tudi splošno znano, da je naše gore list in ne tujec! Če bi, preden sem se spravila k pisanju, prebrala vso zbirko, bi bil tok mojih misli podoben: v tej knjigi je res veliko pesmi o minevanju in smrti. A to ni črna knjiga, sploh ne! In nekje na sredi je zelo lepa misel, ki jo pesnik *v zadnji kvartini – če to je uteha – izreče ženi; namreč, da smrti pač ni, če ni življenja: ni torej smrt življenju podrejena?* Krasna misel, a ne: Jesih na rano.