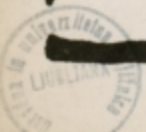




19.245

204
(1, 1981)
LETNIK XIX
PROBLEMI



194245



Uredništvo: Rastko Močnik, Rado Riha, Miran Božovič, Ervin Hladnik, Darko Štrajn, Jure Mikuž, Igor Vidmar, Miha Avanzo, Denis Poniž, Marjan Pungertnik, Drago Bajt, Slavoj Žižek (glavni in odgovorni urednik).

Svet revije: Vojo Likar, Rastko Močnik, Jože Vogrinc, Slavoj Žižek, Emil Filipčič, Matjaž Hanžek, Taras Kermauner, Denis Poniž (delegati sodelavcev revije); Miha Avanzo, Boris Dolničar, Marko Kerševan, Sonja Lokar, Jože Osterman, Sandi Ravnikar, Dušan Skupek, Mile Vreg, Drago Zajc, Tomaž Kšela.

Predsednik sveta: Tomaž Kšela.

Tomaž Šalamun, V gozdovih Saratoge / Pesmi
 Taras Kermauner, Šalamunova skrivnost
 Guillaume Apollinaire, Muzikant iz Sant-Merryja / Sprevod
 Wallace Stevens, Pesmi
 Marjan Rožanc, Hudodelci (nadaljevanje)
 Boris Jukič, Noč na gori
 Ivan Urbančič, Vprašanje o poeziji na Slovenskem
 Tine Hribar, Drama hrepenenja (nadaljevanje)
 Denis Poniž, Prispevki za teorijo kibernetike literature



PO 1287/1982

Tekoči račun: 50101-678-48982, z oznako: za Probleme. Izdajatelj RK ZSMS.

Tisk: Partizanska knjiga, TOZD grafična dejavnost.

Revija denarno podpira KSS; po sklepu Republiškega sekretariata za prosveto in kulturo št. 421-1/74 z dne 14. 3. 1974 je revija oproščena temeljnega davka od prometa proizvodov.

Uredništvo začasno sprejema sodelavce na Starem trgu 21 (prostori ŠKUC-a) vsak torek in četrtek med 13. in 15. uro.



V GOZDOVIH SARATOGE

Tomaz Šalamun

MI, KMETJE

Kadar se jaz zares premakne,
se ljudem na zemlji prikažeta dve košuti,
barva zelenega gozda zastane,
v blaznost pademo in pijanost.

Kadar se jaz zares razloči,
diham počasi, počasi, narahlo,
z grozo strmim v potres kot pogan,
nem sem, da ne bi iztrošil sveta.

Potem čakam, zelo dolgo čakam,
da se poleže to čudno morje.
Slovence, ki gradimo hiši nas vse kap.

Rdeče opeke, rdeče opeke soseda
Lojzeta, ki gradi štalo za živino,
oba sva vam dala barvo, barvo.

Noč obliva deželo smehljaja.
Smrt je v pesti mravlje.

Nisem prinesel kocke na mizo, da bi ne videl dna
pogače.

Uidi po silnem stebru!
Vrata cesarjeve služinčadi ne popustijo pred prahom.

V gnezda zarišite totem. Kar bo, bo odnesel pes.

Sod in svinčnik. Obliva te zarja.

V temnih predalih je spravljen mah.

Obglavi čudaka. Njegov konj jé.

Milijarde premočnih. Premalo za en let ptice.

Kdo, ki se vpraša, ve za drevo, ki zraste v buči.

Za sivo kopejko noče slišati niti mreža na oknu
niti stražar pred vrati. Oba vesta za modrost
obeh strani.

ENO, MOJA ROKA

Poljubil me je Sveti Duh.
Daleč daleč slišim plaz snega.
Moji prsti se zadirajo v džunglo.
V tej sobi rase fikus.

V prsih sem rožnat.
Moje oko je črno.
Iz mene rase pavji rep.
Jaz sem Buda.

Kaj bo s konji na stepah ruskih,
ko se bo zlil ogljeni med!
Svetla tekočina se pretaka v roži zemlje.
Cvetje je v zelenih pipah.

Gore in negore v
skupnem, enem,
moja roka,
jaz sem v prahu zvezd.

Jaz sem
rosa v kangli, ki jo otrok
lahko nosi,
jaz sem belo, sladko mleko.

Na mreži sita je drobna žuželka,
na njej kaplja piva.
V drugem nadstropju živi deklica z rumenimi očmi.

WEST BROADWAY

Rad sem v zraku. Spustim se nad mesto, nad
ljudi. Vkopljem se v zemljo. Vozovi z voli,
kmet z bičem se pelje po vasi v mirnem
dnevu. In v Bronxu, Žid oblečen, kot je bil
takrat. Ni več pogleda na strehe
tramvajev od zobozdravnika z ljubljanskega
nebotičnika. Bili so čudni in jaz tako
visoko. Potem so prišla leta lakote. Bil sem
v krajih, kjer ljudje nosijo črno oprijete
hlače. Zidovi so bili popacani z rdečim
minijem, župan mesta nam je kazal, kje bo stala
elektrarna velikanka. Potem smo šli k morju.
Med bambusi sem se čudil odkod smrekove
iglice tu. Gledal sem parnike s terase.
Vedel sem, da bom jadral. Zbudili so me v
mestecu, kjer je na Duomo sijalo belo sonce.
Lekarnarji so šepetali. Knjige so metali na
kamione. Oni so šli, ker smo mi prišli.
Nimam dežele. Kogar se oklenem, ga spijem.
Povsod zapovejo naj buldožer zruši moje
gradnje. Ta šank in ljudje, ki hodijo mimo —
Castelli, postaral se je odkar sem ga zadnjič videl —
takrat je gorelo v Benetkah, bila je
revolucija, čeprav ima še zmeraj istega psa, druge lepe
dame okrog sebe, enako
divjo orhidejo v gumbnici.

Sinje krogle v ustih —
srcu česna,
spihan pepel na robu heksagrama — let.

Ko sneži,
zemlja rjove pod težo bolečine in kisika.

Pragozd,
lokvanj plava nad dolino.

Punčke iz cunj,
mati kot gobec iz gline.

V gori —
ob mastni pokončni črti na zidu templja —
se ruši breme v kaskade lave.

S srebrno buciko pripet metulj,
senca tvojih kril je zdaj moj rudnik.

Sablje so za močne.
Niti so za čisto svilo.

Jaz sem usta knjige.

BALADA ZA METKO KRAŠOVEC

Zadnjič, ko sem v svojem življenju ostal brez
zavesti, je bilo četrtega januarja zvečer v
Mehiki. Dr. Sava me je gostil
z večerjo,
z Benitom Cerenom,
s puščavo,
z Noldejevo mladostjo in
z zgodbo, kako je postal član
Melvillovega združenja tik pred
Borgesom, ko je kupoval
mast za Jugoslavijo.
Enkrat sva objavila skupaj v Gradini.
Pozdravljen Niš!
Ampak jaz zares nisem mogel
poslušati, ker sem neprestano premišljeval o
pismu, ki sem ga zjutraj dobil od Metke Krašovec.
Drobno modro pismo, napisano z istimi črkami kot so
te.
Treščil sem pod mizo.
Naslednje jutro sem jo obiskal v
hotelu. Najprej sem ji pomečkal nekega super down
Krašovca, nekakšnega
zaročenca iz tretjega kolena.
Tako je odletel nazaj v LA. Ne
maram incesta. Oprtal sem si
nahrbtnik. Neprestano sem gruntal, zakaj sem se
onesvestil. Tedne sem jo prevažal po
avtobusih in ji dajal vse
jesti: svete
gobe in piramido Lune. Z mano se spi na trdih tleh med
škorpijoni, pa tudi tam, kjer trgaš
sadež in mrmraš, ti si barva, ti si barva.
Nekega dne sem

presekal: s tem dečkom, v
Guatemala moram, a ne vidiš, da se mi je prikazal kot
Kristus. Ležali smo na pesku v
Karibih, midva in Portugalec, ki sem mu pozabil
ime. Pojdi, je rekla. Čutim, da bom
zdrobljena, potem se bom pa spet
zčila s tabo v svetlobi. Bilo me je
strah. Nikamor nisem šel. In sem jo peljal prespat v
motel, ki je bil zbirni center za
belo blago na poti v Rio.
Še vedno mi je mirno strmela v oči.
Glej raje v nebo, ženska, kaj iščeš
tu, sem kriknil, že zdavnaj sem ti
razložil, tu ni več
ničesar. Drgetal sem, ko sva prišla na
Pacifik. Salina Cruz, ventilatorji,
zaporniki, ki so pletli
mrežo. Nag sem blodil po pesku.
Vijoličaste plastične vrečke, nebo, telo, vse
vijoličasto. Metka! sem ji rekel, ne
moreš se delati, da ne veš.
Veš! Ne sili v požar!
Vrni se na tisto
Akademijo. Nazadnje mi bodo še očitali, da sem te
jaz ven spraskal. Delati moram,
sama boš šla na pot, sem ji
rekel, ko sva letela nazaj s
Cancuna. Zakaj zgubljaš
vonj in okus, religija!
Blazni ste! sem rjovel na Carlosa, Enriqueja in
Roberta. Hočete, da me ta ženska
ugrabi in odpelje nazaj med
Slovane? Zakaj pa tako dobro
zgledaš, me je vprašala, ko se je vrnila iz
Morelie. In nisem več
vedel, kdo je babica in kdo
volk. Seje boš zamudila, čas je, da se vrneš,
Metka! In sem jo spremil na
letališče. Bal sem se, da ga bo
raznesla s svojim krčevitim
jokanjem. Adijo! Ampak zares so se tudi
meni začela vdirati tla pod
nogami. Nasvet, naj se
obnaša, kot da sem v Šiški, je bil zares
lažen. Že zdavnaj ni več nikogar v
Šiški.
Telefoniral sem ji.
Poročit se pridem.
Pridi, je rekla mirno.
Skozi slušalko sem čutil, kako mi strmi v oči.
Zelo zelo
visok je bil
gospod, ki mi je vrgel
tarot karte, starka iz
Perzije mi je vrtela dlani.
Vsi so mi rekli isto.
In sem bil srečen. Oblival me je
mraz. In sem potrkal na
vrata svojega soseda
Alejandra Gallega Duvala, da bi mu povedal, da sem
srečen in da me obliva
mraz.

Zakaj stanujemo vsi tako strašno skupaj!
Junoš in Maja sta rekla:
ni tako silovito lep, kot ga vidiš ti, ampak
čudno. Zelo je podoben Metki
Krašovec. V Ljubljano sem priletel sedemindvajsetega
marca. Dvaintrideset mark sem dal za
taksi. Metka je bila bolna in bleda.
Vrnil sem ji kri. In ni mi pustila nositi tudi
njegovega prstana, ampak hoče, da nosim
samo njenega.

PESMI

NOETOVA KOŠARA

I.

Skesanemu človekoljubu zmanjkuje krvi.
Samo še pasto, pasto od kisika pije.
Scagan beži pred svojim bremenom, bremenom
rase. Sklonil se je pred križanjem.
Tudi jaz sem muhica čebelica,
tiger s spiljenimi zobki.
Zdaj je poslednji čas za
cirkus, ko lahko daste
glavo v moje žrelo.
Ko se razblini vek,
ko se razblini vek,
ko se razširi mraz,
ko se razširi mraz,
propade ta plevel, zasajen z
mastnimi ljudskimi ročicami, da bi zakril
meč.

II.

čas je freska
kost ni freska

le kdor ubije
lahko sodi o orbitah zvezd ki jih je nahranil

satan prikriva zlato
dušo dá

morje lahko očita modrini marsikaj
propade

kmet vozi kamne v vrečah iz jute

DRUG ČLOVEK

Tu sedim,
v daljni deželi,

Z zanimanjem sem opazoval svoje poročne
priče. Pokončal sem plemenite pijače vseh
prejšnjih gostov. Ste iz mojega branja
za Črno Goro kupili vsaj kak lep
šotor? Na Snežniku sta se prikazali dve
košuti.

Tu sem.
Roke mi žarijo.
Moja usoda je Amerika.

ampak ne pišem o
tej, ampak o
drugi
daljni deželi.

Kot
ženske so, ki jih
ljubiš in potem

pozabiš, kot
pesmi, ki jih
napišeš in potem daš v

omaro.
Drugi ljudje jih
berejo.

Novi ljudje
pridejo v daljne
kraje in

ljubijo
ženske, ki so bile nekoč
z menoj.

Kdo si pravzaprav
jaz,
sem to

ti? DRUG?
ČLOVEK? Jaz ne
ve, ampak

čuti.
Čudež si, drug,
človek, nisi

peknel.
Autre, outre
tom (

be)!

STARA PESEM

Samo
zato sem,
da mi bo, ko bom
umiral, dal
roko na
čelo
prijatelj.

DEVICE

Device prodajajo v pokih po sto
papierjev. Vsako jutro si vzamem
eno, dve, tri. Kako se bom ljubil
danes? Bom paša, konkvistador, bom

trepetal, začuden in tih? Bodo samo
bogovi in naju ne bo, z devico? Takrat je najlepše.
Prostor zadiši kot pršič.
Včasih plavam v ogromnih vampih

zemlje. Stene so slane, kocine
bolijo od napora in slasti. Dostikrat se
ranim od požrešnosti. Taka devica
nikoli ne postane ženska. Raztrgam

jo, vržem jo v koš za smeti. Ampak
včasih, pesmi se zleknejo v svet kot del
narave. Ženske dihamo, spravljajo v
grozo in tolažijo ljudi. Povohaj vsako

žensko preden te zapelje! Ti določaš,
če je blag stvar, če hudič, nekoč
bela devica, ki me je zvabila v
blaznost s svojo skrajno belino.

NOETOVA KOŠARA

Zajci žvečijo čaše. Vijolice utrujajo
nebo. Matere pletejo majhne krokodile,
Erazme Predjamske. O čem je vse to?
Je to življenje riža, ki se kuha, péti dokaz boga
Akvinskega? So to tiste tri
smreke, vraščene v hribe? Legenda pastirja z
rumom? Recimo, da je krojaški meter.

Prideš, vstopiš, greš. Posli potem
prinesejo izdelek in račun. Proba,
se reče temu, če cufaš nitke. Potem:
drug dan je, gremo na drsanje. Kdor ne
obvlada kretnje kako zalučati drsalk, ne
bo obvladal muzike na ledu. Sošolci
mu bodo zvili prst. Krave ne žvečijo
imaginarnega planinskega zraka, pastirji so
stvarni, note so namaz na namaz. Ukaz na
ukaz slišim. Torej dokaz, da spreminjamo
težo, smer, barvo. Še sem popolnoma srečen, zdaj, ko
so se spet razkadile

Saturnove obijalke. Stročji fižol
dela je znotraj votel, okrog ga pa nič ni.
Vse drugo delo je za hlapce. Gospod s
šraufom privija svoje piste. Hoče, da
smučamo tu. Kako torej prelisičiti tega
ošabneža? Dihni! Spihaj mu naravo s
pleše! Naj se poskusi malo prilagoditi,
tako kot mi. Mama, kje je moja kapa?
Spet! Kako naj jaz vem zanjo, sinko?
Gotovo si jo spravil pod klop, pa so prišle
čebele, pa so prišli vtarnji. Z
drugega konca, vedno z drugega konca
prijadra kralj. Hudič so ti voli, ti
hribi, ta nenadarjenost rek, ki nam seka
poti. Čas zabijamo z brodniki. Vzgoji
pogajalce! Ne podcenjuj prakse njihovih
oči, sluha, obline mišic. Vedo koga
vozijo in koliko lahko računajo.
Vedo, da hočeš, da bi vse teklo gladko.
Jaz, proti naravi, ne delam nič. Sovražim
poglavja, ko je treba dvigniti meč,
čudeževati, ali iz golih reklamnih
namenov obujati mrtve. Kaj boš s tisto
staro kožo, Lazar? Utrujen sem od izravnavanja
bunk in tiskarskih škratov geneze. In
stranskih efektov, eksplozij nekaterih
vrst, ki so se prevzele. Zdaj
jamrate, kiti so izumrli. Kakšna
oslarija! Ko sem jih sam, s svojimi
rokami vzpodbujal, metal harpuno na
Belega, da bi ga zdramil.
Oblika, bitje z možgani, oblika? Nisi
bil dovolj hiter, preveč samozavesten si.
Misliš, da bodo v Šiški
isti ljudje v troli, kot na Bavarskem
dvoru? Nikoli ne pozabi na vstopanje in
izstopanje. Na izum ognja, kolesa, na
najdbo zlata.
Kdo je torej požar?

ŠALAMUNOVA SKRIVNOST (Ob njegovi novi zbirki Maske)

Taras Kermauner

Boga simboliziramo kot oko; največ vredno je, če je zlato. Ni zlato oko le maska boga — edino, kar nam je od boga dostopno? In kot maska (boga) že božja (maska, torej vseeno del. lastnost, pritlikliva boga?) — V tem primeru božji pogled ni zgolj zrcalo, človek ni obsojen na zgojavitista. Gleda, vidi in ne vidi. Ne vidi, ko misli, da je videl; tedaj zazna le peresa, videz, okras. Ko pa govori in se sprašuje in piše — v poeziji — se mu zapiše videno; tedaj je videc. Le kadar je slep, je jasnoviden. Videnje, ki ni zgolj videz, je vedenje, ki curlja v pesem — med nas po zunaj racionalni poti: med besedami, med smisli. Smisel, ki ga iščemo, ni očitni, ni logično logični, ni monolitni smisel. Paradoksalika je ena izmed metod, kako se mu približati.

Če kaj ve, ve pesnik to; se pravi, da ne more vedeti konkretne, določne, tele resnice, ve pa, da se resnica nekje skriva in da se jo da — s sredništvom maske, to je okamenjenega pogleda — dojeti. Šalamun zapiše:

*Jo! Prerivajo se besede, kot biciklisti!
Oko prodre svod, z mahom ga obda od strani.*

Svod je kodantni sistem večnih zrcal, ki ga je napovedal že Strniša (v *Blaznosti*). Nebo je težko določljiva meja, kjer se srečujeta človeški in božji pogled. Pesnik veruje, da je človeško oko zmožno predreti steno imanence (znotraj tekstualno). Besede ga pri tem ovirajo, saj so same na sebi — kot imanentni jezik, kot zgolj jezik — gneča snovi, gnoj: kaos. Poezija varuje prehod v transcendenco: obda ga z mahom, z lepoto pesniškega jezika, ki je zares lep (lepo = sveto), če je v stiku z božjim; sicer je lepota le emblematika kolesarjev in drugih tekmovalcev znotraj cirkuške pagode.

Bogovi umirajo: sledijo si. Moctezumin dedič bo krščanski bog, metafizičen in s tem malo manj zločinski. Bogovi hrepenijo po tem, da bi propadli. Bogovi so minljivi, hitro ostarijo (to je vedel že Vodušek v *Pomladnem vetru*), imperij pa je večni. (Vodušek je tedaj veroval še v spovračanje enakega, v naturo in kozmos — kmalu se mu je podrla tudi ta vera in je odkril, v kar je Šalamun rojen: večnost sistema.) Večni imperij je imperij sistema koda. Večnost je brezkrajnost. Znotraj računalniškega bobna ni meja. Kodiranje ne raste in ne umira; ni podvrženo zakonu organskega. Je v osnovi zmaga anorganskega nad organskim, nad dušo. Znanstvena misel ni več posnemanje organskih procesov; je imaginativno konstruiranje novih kvazisvetov, ki so zamenljivi, ne pa smrtni; a zamenljivost je večnost, zamenjujemo isto z istim, obrabljen del z učinkovitejšim. V sistemu koda ni smrti. Njegova zrcala so večna. Mors immortalis: tisto, čemur je Kocbek najbolj sovražni; sovraži edino nesmrtno smrt. Le tu njegova ljubezen poka; sistema, ki vse škodira v znak, ni mogoče ljubiti. Najbrž je potreben še naslednji korak: ta sistem, ki je onkraj dobrega in zlega, onstran življenja in smrti, je treba sovražiti in ubijati, saj ni le ubijavec življenja (to še gre), ampak hranivec niča, ki ni ne življenje ne smrt; le nevtraln. (Le maska brez obeh strani. Le vesolje, ki nima konca in ne pozna ne boga ne človeka.) Če Šalamun odpira vprašanje zločina, ki naj pokonča sistem, Kocbeka dosledno izvaja, saj nadaljuje, kjer je slepa pega *Pentagrama*. Moramo pa upoštevati, da je med Kocbekovo in Šalamunovo Zajčeva (in Strniševa) poezija; prav v teh pa je zločin tematiziran. V Zajčevi je metafizika razkrila svojo barbarsko naravo ubijavca. Šalamun že odgovarja Zajčevemu pankriminalizmu. Zato je njegov zločin nekoliko drugačen.

Vrnimo se k pesmi *Past*. Vemo, da voda zgine in shlapi; da je naturalna; da umre. (S tem Šalamun odgovarja Tauferjevemu *Ravnanju žebļev*, katerim je voda glavna tema, saj je z nobenimi žebļi ni mogoče preluknjati, z nobenim pogledom zdrobiti; ki pa se sama sprašuje, ali se mar — v sistemu koda — vendarle ne suši. Pač: puščava raste, puščava je večna.) V *Pasti* beremo:

*Zlato ne hlapi,
zlato ni voda.*

*Zlato je večni gnoj, ker kapital je
smrt, ki ne izginja.*

*Ne spreminjam se,
samo moja vrednost niha.*

Kako daleč od *Pentagrama*! Tam še velja spreobrnjenje krivičnika v ljubimca, negacije v pozicijo, transfiguracija človeka v božje (vrnitev k božji osnovi). Preobrazba je za Kocbeka podlaga organske družbe in organskega človeka, ki ji žudežno pripada. Iz zrna zraste drevo, iz ideje nova družba, iz ljubezni občestvo, iz božjega svet. V sistemu koda pa so vse spremembe navidezne; le nihanje tržne vrednosti (cene); le nihanje pozicij člena okrog srednje poprečne vrednosti. Šalamun ustrezno dojema hipermoderni svet, a tudi bere filozofe; sledi francoske poststrukturalistične šole so očitne. Ve, da je sistem koda past za nas; da ni pravo premaganje metafizike; da je sistem smrti, ki ne izginja, a ki je prikrita (z maskami, katerim je šele treba izvrtati oči); ve, da je ta nesmrtna smrt kapital, in še ve, da kapital ni le denar, ampak predvsem glava (caput): znanost in njena država (= kodantni sistem). Zlato je večno, ker je stalni generalni ekvivalent (vrednost, ob kateri vse primerjamo in zato onemogoča neposredno menjavo življenja s smrtjo). Šalamun je dobro razumel Baudrillardovo, Lyotardovo, Deleuzovo lekcijo. In Freudovo. Zlato je večni gnoj (že znani *rumeni sadež*). Sistem koda nas prisiljuje v analno fazo — in Šalamun jo v svojih pesmih nenehno opeva, kot noben drug slovenski pesnik z izjemo Mraka. Opeva pa jo, da jo s paradoksi spodjeda. Jé to zlato. Le z radikalnim dejanjem — z jedenjem govna, s hranjenjem z gnojem — se izderemo iz mehkega trebuha označevanja (semiotike), saj člene prepoznamo kot drek, saj imenujemo njihovo realiteto: ta nesvet je kup dreka, je množica klobas iz odpadkov. Falos (kot generalni ekvivalent: moč nasilja) se skaže kot videz: kot zajček. Njegova trdnost — zmožnost prediranja — je drekasto mehka. Iz falične faze fašistično stalinističnega militarizma (volja do moči — glej iste vrste poezijo) padamo skoz analno k oralni. Resnica kapitala je gnoj (ljudska množica aktiviranih členov), resnica gnolja je jezik; so besede in stavki. Še mehkejši od gnolja, vseprilagodljivi, povsodrazmazljivi, gneča oznak-videzov in vendar ne samo to. Šalamunova vera in vztrajnost te poezije se pojita pri postavki, da se izza jezika (ne onkraj teksta, ampak med tekstom) nekako izpričuje svet, ki ne sodi pod vladavino nobenega generalnega ekvivalenta (ne jezika, ne gnolja, ne zlata). Poudarjena spolnost Šalamunove poezije (z jezikom dražim spolno odprtino, gnojni penis jo skuša napolniti, zlato — celo bogu pripisano — jo skuša kupiti) sama sebe ukinja, kajti od trditve, da je ljubimec vseh, je globlje vprašanje, kaj je z zločinom.

Šalamun brez dvoma dobro pozna Artaudovo poezijo in mišljenje; vendar se od njiju v marsičem loči. V pozivanju na zlo in na resnico, v zanosnem odpiranju vulkanske htonične podzemnosti je Francoz mnogo bolj radikalen od Slovenca; temačnejši, bolj nagnjen k tragičnemu, k zmagovitemu, k porazu. Šalamun je že bistveno bližji sistemu koda, ki nivelira; ki zmanjšuje razlike med človeško čezmernostjo (ta se vrača v mero igre) in razbesnelo kaotičnostjo sveta. V čudovitem eseju *Gledališče in kuga* (knjiga *Gledališče in njegov dvojniki*) piše Artaud:

Gledališče kliče duha k norosti, ki razplamteva njegove energije; s človeškega stališča je delovanje gledališča enako kot delovanje kuge blagodejno, saj v tem ko ljudi navaja, da se vidijo takšni, kakršni so, snema masko, razkrinkava laž, pokvarjenost, nizkotnost, hinavstvo; s tem ko odkriva skupnostim njihovo temno silo, njihovo skrito moč, jim kliče, naj se pred obrazom usode obnašajo herojsko in vzvišeno.

Ta junaška drža Šalamuna manjka; že od začetka. Bližja je Zajcu — in Kocbeku. Šalamunova poezija je nora, a igrivo in zmerno, elegantno, nedolžno, preudarno. Energij ne manjka — koliko pesniških zbirk, kakšno garanje, koliko ikon! A ta energija se ne daje demonsko, vseuničujoče, odkrito, nezadržno; Šalamun jo obvladuje, kanalizira, ublažuje. Komaj kdaj si upa klicati kugo; če si jo, takoj klic zameša z drugimi klici in ga skriva. Zlo kaplja metodično in ljubko. Ne ve, če se je mogoče v njegovem zrcalu zagledati v resnici; resnica in videz se pri njem nevarno prepletata; še korak, in bili bi v radikalnem relativizmu, v igri niča. Pokvarjenost mu je zoprna, obenem jo sam goji, aristokratsko. (Artaud govori v imenu demokracizma, množice, ulice.) Hinavstvo mu je metoda preoblačenja — brez nje ni čara zapeljevanja, brez zapeljevanja pa je metafizika (=

resnica) preočitna. Usoda in milost (antika in krščanstvo) sta mrtvi; heroji so smešni — *Poker* je z njimi brez prizanašanja obračunal. Šalamun ve, da maské ni mogoče sneti; doživel je fašistično silo nezmerne kaosa, ni ga zmožen klicati naglas. Tudi do angela ne more. (Kar je poskušal v *Metodi angela*, v bližnjem Lardreauiu, Jambetu.) — In vendar se ne more zadovoljiti z navadnim zlom. Kaj torej?

Artaud misli naprej:

Gledališče je, enako kugi, kriza, ki jo razreši smrt ali ozdravljenje. Te smrti, poudarjene v Zajčevi poeziji, te ozdravitve — odrešitve — opevane v Kocbekovi, pri Šalamunu ni najti; preblizu je nesmrtnemu označevanju. (Rotarjevi semiotiki.) Oba, Artaud in Šalamun vidita, da ta svet, v katerega smo zapredeni, drsi, da se ubija, pa tega ne opazi, vendar predlaga surrealist radikalne metode šoka z vdorom očitnega zla (groze kot zdravila), slovenski pesnik pa si tega ne upa, skrje se v igro, ki je Artaudu sama na sebi preveč v lahkotnem. Šalamun ne pozna katastrofične zajčevske vizije, kot jo oznanja Artaud: *Mogoče bo trup, ki ga gledališče (beri: poezija) vcepilja v telo družbe, to telo razšl (strl), vendar bo to storil na način kuge, maščevalne nesreče, odrešilne epidemije.* V Šalamunovi sliki ni nič dokončnega; znaki — pesmi — se vrte in vrte. Če bi slikali grozo na Zajčev način, bi se njihov vrtinec prej ko prej ustavil, padel bi vase, iz pretresenosti nad nemogočostjo sveta. Za Artauda si velikih mitov — kar poezija obnavlja — ni mogoče zamisliti zunaj ozračja pokolja, mučenj, prelivanja krvi. Glej Zajčeva *Gotska okna*. Artaud hoče čez omajane zakone v vrtoglavo, ki je nič ne more ustaviti. To je njegov — titanski, podzemski, luciferski — upor. Šalamun ni upornik. Prej je dandy — v Baudelaireovem ali Wildovem smislu. *Absolutna svoboda upora*, ki je blizka Sadu, mu ne gre spod rok; pač pa svoboda v igri jezika; njena meja je maska zunajjezikovnega sveta. (Te meje ne potrebuje Sade ne Artaud, ker sta že spočetka v zunajjezikovnem: v primarno narurnem.) Artaud gleda moderni svet, preden je ta vstopil v sistem koda; zato je prepričan, da gre za *popoln družbeni zlom, za organske motnje, za kipenje greha, za popoln ekzorcionem, ki pritiska na dušo in jo povsem razkrajja*, Šalamun pa prebiva v času, ko se je družba spet ujela, kapitalizem prešel v novo stopnjo, o duši ne moremo niti govoriti več, organske motnje je imperializem uporabil, da se je prilagodil in se obrnil navznoter, greh pa je postal tako vesoljen, da je izgubil okus po grehu.

Vendar ne toliko, da Šalamun ne bi zločina imenoval. Vendar to ni več *strašni zločin, strah in surovost*. Za kakšen zločin gre?

Kocbekova ljubezen zmore zlu vzeti moč in tvornost. (A le, če je zlo vidno — zato ga je treba najprej identificirati, prisiliti na dan. Odtod potreba po moralno bojnih pesmih zadnjega Kocbekovega obdobja. Pesnik se je znašel znotraj kodantne zunajmoralnosti, imoralizma in nima čemu odpustiti, nima kaj spravno povzemanj, ker sploh nič ni razen videzov; moralno bojna poezija je trganje videzov.) Te moči Šalamunova nima več. Ni več orfejska — h gibanju lahko spravi le besede in verze, ne živali, ne kamni ne morejo oživljeni spregovoriti. Ni ne kozmogonična, ne nacijotvorna, ne razredotvorna; ni več družbotvorna. Res brez zla ni občestva in sveta? Kaj pa če zlo ni nujno? Oziroma: kaj pa če vidimo v zlu nekaj drugega? Če opredelimo zlo kot nezmožnost odpreti se dejavnemu razmerju do smrti (in s tem do življenja)? Smrt je mogoče določiti le v odnosu do posmrtnosti. Bistvena značilnost človeka (že paleolitčana, ki še ne pozna ne trgovine, ne države, ne ustanov, ne generalnega ekvivalenta, ne razredov, ne lastnine, ne vojne, ne dela-proizvodnje) je, da pokopuje mrtve. (Če jih neha pokopavati, najsi bodo sovražna trupla, je znamenje vdora kaotičnega barbarizma: zoperčloveškega.) Pokopavanje mrtvih je zavzemanje odnosa do posmrtnosti. A kaj je posmrtnost drugega kot nekaj, kar je v tesni zvezi s svetim (in strašnim), z božjim (in hudičevskim, demoničnim). Tisto onkraj je strašno, ker vidi — in nas kaznuje — da se skušamo onkrajnosti (bistvu smrti) odreči, se potegniti zgolj v imanenco samovolje, dela, v avtonomijo države itn., se narediti za nesmrtno, to je, za takšne, ki smejo sami iz sebe deliti smrt, je ne priznavati za svojo temeljno mejo, za svojo usodo; je ne spoštovati. Spoštovanje do onkrajnega je osnovna človekova opredelitev; nespoštljiv človek je podivjan človek. (Deformacija, degradacija v stanje Mondugomorov. Glej analize Margaret Mead.)

Zlo bi torej bilo nepriznavanje smrti in s tem vsega, kar iz smrti sledi. Tega zla noben pesnik in noben bog ne moreta oslabiti in povzeti v ljubezen. Kar ne priznava smrti, ni; je le kot projekcija človeka-boga-neskončnega-večnega-absolutnega. To pa je definicija hudiča. A če spada hudič v onkrajno silo, potem je uganka razrešena, saj je zlo — paradoksalno — tudi v transcendenci; zlo ne bi bila zgoljmanenca. Bilo bi dosegljivo in odrešljivo: bilo bi drugost. Vendar

pa bi bilo kot drugost (kot drugost božanskega) nesmrtno. Zlo je smrt sama: konec mojega čutenja, zavesti, ljubezni, konec mojih bližnjih.

Kaj je torej zlo?

Je uganka res rešena?

Kaj je torej smrt?

Malokatera Šalamunova pesniška zbirka se toliko vrti okrog smrti kot *Maske*. Za večino zbirk je značilna igra — predstavljanje, simuliranje — samovšečnega ekspanzivnega vitalizma; ta se v *Baladi za Metko Kraševce*, po nastanku zadnji pesnikovi zbirki — nastali v letu 1979 — spet vrne, do nadutosti, spet je tu moč, poniževanje bližnjih, predmetenje, pesnik kot bog, ki hoče delati zlo, pesnik kot načelni egoist, izzivavec vsega svetega, incestuozen. Naj navedem le nekaj značilnih verzov, da bo razlika z *Maskami* vidnejša.

Jaz tolažim VSE! Ne pesnik — v imenu tega govorita še Prešeren in Župančič, pesnik je sveta funkcija, je medij svetega — ampak jaz, Tomaž Šalamun tolaži vesolje. To stališče je prehod v narcizem; v sistemu koda so vsi členi po ustroju isti, zato drugih ni mogoče opaziti in jih ni, je le člen. Zato je vsak zase edini; in vsi drugi njegove slike.

Jaz izginjam — to je, edino zanimivo dogajanje sveta.

Poljubil me je Sveti Duh... Jaz sem Buda... Jaz sem/rosa v kangli.../ jaz sem belo sladko mleko. Jaz sem vse, ne le izbranec.

Bog je moj bralec.

Prežiš na moja sveta usta...

V hipu me oblije /slast, če pomislim, kako sem/ vsem svojim /ženam zdobil/ srce. Uživanje v prizadevanju zla. Bog sme delati tudi zlo. Mar res? Če je zlo človekovo trpljenje (in smrt), potem je bog zel (sipa zlo iz preobilice). Če pa je zlo človekova samozadostnost (novoveški subjekt, ki ne potrebuje več božjega, ker zbriše smrt), potem dela bog s tem, da prinaša človeku smrt, največje dobro, saj mu s smrtjo (z drugim se to ne da) preprečuje, da bi postal več, zgoljmanent, istoveten bog. Je bog le zato, da onemogoča človeku, da bi postal bog? Je bog človekova nujna meja? Je bog pravzaprav smrt? — Šalamunov pesniški osebek igra igro zlega boga (posnema Zajčevega boga). Je tudi izpoved slasti le simulacija? Je bog edini, ki ne dela zla, ker človeku ne dovolji, da bi bil več?

Šalamun tu ve: *Na meni ni nič /nedolžnega*. Ali pa bi rad, da ne bi bil nedolžen? Je tudi njegova paranoja (samoveličje) videz, simulaker? Je vsako samoveličje igra?

Če bi bil jaz /Hitler, bi si na/ šnite razrezal Evo Braun. Biti bog je mogoče na en sam način: predati se svoji samovolji do kraja: od Sada do rimskih imperatorjev, od orientalskih nabobov do Hitlerja in Stalina. Ubijati in s tem izzivati smrt: dokazovati, da je ni; je le za druge; drugi so videz, snov; jaz ubijam, torej sem — torej sem več. Mučenje je priprava za ubijanje. Če se je sesedel Kocbekov kozmični metafizični verski svet, so Šalamunovi verzi posledice tega zloma. Ni mogoče ostati na pol pota — kot bi rad Janez Menart. Ali pa? V trpežnem ponavljanju klasične metafizike, zdravega realizma, spodbudne npravosti, trdne verzifikacije kot zarotevanja trdnega sveta? Mogoče je, Menartov — in ne le njegov — primer to izpričuje. Pa je tudi res(nica)? Zakaj ne bi bila resnica; pretekla sicer, a tudi preteklost je prisotna. Kaj torej manjka Menartovi poeziji? Radikalno soočenje s tem, kar smo danes? Je vračanje v konstruktivno metafiziko liberalnih levničarjev in cerkvenih zdravcev le polaganje obližev? (Kadar pa hočejo doseči več kot obliž, pridejo v kontrapad na razkroj, na dekadenco, na zlo; in učijo, da ga je treba izkoreniniti. Tedaj postanejo klasično državno nasilje, v današnjih razmerah pa s tem alibi modernemu. Lahkega izhoda sploh ni. Pa je sploh izhod?)

Piše svoji ženi:

spomni se, po kaj sem prišel med vas. Da vas naučim uporabljati kahlo, gledati kino in izboljšati raso. Jasno, da gre zlato nazaj v Španijo!

Skrajna vzvišenost, ki pa sama sebe spodbija: ironizira. Razkriva svoje simuliranje. Ves ta božanski napuh je logika zlata: govna. Poezija je — na tej ravni — pouk o defekaciji in uporabi kahle, to je: razkrivanje, da je vsakdo, ki se razglašja za boga, usranč. Ne dobiva ta hip Šalamunova poezija socialno kritično noto, saj nihilizira državo in njene ohole predstavnike (politike), ki menijo — vsak dan razglašajo prek časopisja, radia, po sestankih — da so kot upravitelji (gospodarji) bogovi? Bogovi, ki mučijo in ubijajo in za katere velja njihov izrek, ki pa si ga, hinavci, ne priznajo: *Vonj po tvojem zažganem /mesu je moje življenje*. Uničevanje drugega, da bi bil jaz.

O bogu piše Šalamun v pesmi z naslovom *Bog: Jaz /zahtevam/ brezpogojno /ljubezen/ in /popolno/ svobodo. /Zato/ sem strašen*. Ni to vsakdanji govor vrhovnega politika? Ne kaznuje, ta politik, če ga ne ljubimo, če ga ne ubogamo? Se prevzetni bog ne izenačuje ves čas z državo? Ni torej današnja poezija nujno politična (antipolitična, upor-

niška, razkrinkovalna, osvobojevalna, socialna), pa naj to svojo funkcijo še tako skriva sama pred sabo in pred nami? Kako naj ne bo poezija o državi, če je poezija o imanenci, o zgoljtostranskem človeku? Kako ne bi bil bravec dolžan vseh imen prevajati v sfero države in člena?

Pesnik simulira današnji člen in njegovo samozadovoljstvo; v tej simulaciji — igri — je bistvo Šalamunove nove ironije. *Največja/ slast/ je/ izgubljati/ svojo/ smrt.* Naslov pesmi je *Poezija*. Naloga poezije je, da pokaže, kar je skrito. Največji užitek člena je umivanje v lastni nesmrtnosti.

V *Jeruzalemu* pa beremo: *Zločin je izpisan:/ ne boste več/ srečali človeka, ki ste ga tako/ ljubili, kot ste/ mene.* Je zdaj imenovano: imanentističnega boga simulirajoči pesnik odkrito zapiše, ravno to je zločin, da me ljubite, da sem bog. Zločinec je, kdor je bog. Seveda se Šalamun paradoksalno igra na dvomnosti besede: izpisan; lahko je zločin tudi prečrtan, odpisan, razglašen za neveljavnega. To je logika gospodarjev-politikov. Kdor ima oblast, po njihovem ni zagrešil nobene zločina; največ, kar popustijo, je to, da priznajo nekatere svoje napake. Napaka pa ni zločin. Ali pač? Ko je zločin tehnokratiziran (Eichmannovo delovanje s številkami, transporti; Hessovo tehnično reševanje propustnosti osvienčinskih peči; Hitlerjevo dokončno reševanje židovskega vprašanja — sam tehno birokratski besednjak), je res le napaka v (računalniškem ali strankarskem) programu, le napaka v izvedbi. Ravno to pa je bistvo današnjega zločinstva: da se zločin imenuje — in doživlja — kot napaka. — Šalamun neutrudno brska tod okoli in izbrskuje na dan, kar sistem koda prikriva.

Vsi vejo: kar jaz/ napišem, se/ zares zgodi. Zamenjajmo besedico napišem z odločim, in dobili smo vsemoč — samosilje — vrhovnega državnika in države. Ironična zamenjava je radikalna kritika: kar napiše pesnik, se nič ne uresniči; poezija je območje kvazirealitete. In vendar je resnična: pove, kar je sicer prepovedano govoriti. Z igro, v kateri prevzema navidez cirkuško vlogo boga, napiše resnico: zares se godi tako, kot napiše.

V *Baladi za Metko Krašovec* Šalamun spet simulira ironično igro. V *Maskah* jo razdira. V *Baladi* poudarja in ponavlja: *Zmanjka mi/ prstov, ko štejem, koga sem vse razlomil.* Ali: *Jaz sem obogatil/ vsakega, ki me je gledal.* Gledanje je tu ironično in imanentno; kritično. V *Maskah* se razpre, seže v težavnejša območja. Ko prvi v *Baladi: Natančno preštudirajte moje/ življenje, se vrača k Pokru*, k ludističnemu posmehu in/ali samoposmehu: v dvoumno enodimenzionalnost. *Maske* so zamotaneješe. Jazu ni več vse tako jasno in enostavno in ceno; vzdiguje se muka, gnus, manj vsevedno izjavljanje sodbe o svetu. V *Maskah* se izgublja svežina izziva in sramotjenja. Njihova utrujenost je znamenje resnosti: stiske, ki jo *Balada* skriva. *Maske* govorijo več resnice, ko izpostavljajo pesniško kategorijo mask, kot *Balada*, ki jih ne imenuje več in namesto njih goji veličastno kretnjo; negibna maska je usodnejša od naučenih gest in direktne klovnovske mimike.

Pravkar odkrivamo socialni pomen pesnikovega samoveličja kot ironično izzivalnega in radikalno kritičnega. Kaj pa psihološki in filozofski pomen?

Treba bi se bilo zateči po pomoč k Deleuzovim analizam. Naj se tega odnosa dotaknem le mimogrede. — Kot bomo še natančneje videli, je Šalamun pesnik skrajne raznoličnosti, nemonolitnosti, netotalitarnosti. Vse mu leze narazen. Nevarnost je, da bo njega samega in pesem razgnalo. Gre za izrazito shicoidnost: sami raztreseni organi. Da bi sredobežno napetost vzdržal, pesnik izbere vlogo paranoika: telo brez organov, čista identiteta nasproti pluralnosti. Noro besedno nasilje potentata, cesarja, zakonodajavca; kult osebnosti. Je enotnost ko taka.

Kaže, da shicoidnost — pluralna kritičnost — prevladuje in da jo paranoja le zaslanja, skriva. Vloga diktatorja je le vloga, v posameznih pesmih in v poeziji sicer izjemna, prvenstvena, najbolj vidna, nenehoma se vmešavajoča, primadona (mirno je lahko ženska vloga), obenem pa le ena med vlogami teksta in samó vloga v tekstu; tekst sam pa je diferenciran in celo razkrojen do skrajnosti. Dejanske enotnosti v tekstu ni, paranoja je igrana, nadutost fingirana. Navedeni verzi iz *Balade za Metko Krašovec* nas o tem takoj prepričajo; sicer pa jih najdemo tudi v *Maskah*.

Maske zavzemajo posebno mesto v Šalamunovem opusu, ker je v njih paranoja — in s tem igra, kajti oboje je nujno povezano — najmanj prisotna. Očitno so *Maske* napisane v kriznem času, preden se je pesnik znova pobral in vrnil k izbrani vlogi; ta se mu je pri slovenskem bravstvu že prirasla na kožo, najmanj je tradicionalna — ker je najbolj tradicionalna ravno bleiweisovska in vidmarjevska paranoja, to pa je treba skriti z navideznim

kulturnim in političnim pluralizmom — vzbuja največ pohujšanja; a je postala najbolj enostavna. Najbolj veže pesnika na njegovo prvo bravsko — in najuspešnejšo — zbirko *Poker*. Ko pa se ga je polotila depresija; ko se mu je trpljenje tako približalo, da ga ni mogel več prebrniti — prebarvati — v posmehljiv izziv; ko se je za hip vloge dvorskoga norca, ki predstavlja cesarja, naveličal, so zazveneli v njegovi poeziji tradicionalnejši toni; s tem se je razkrila njegova zveza z metafiziko in klasiko in slovensko literarno kontinuiteto. Ta — eksistenčno najnižja, a pesniško posebej zanimiva — točka je doba *Mask*.

Resda sicer še napiše:

Moj tekst je tekst divinizacije,

a to je ostalina preteklosti in napoved prihodnosti (*Balade*), zraven tega pa je že sam stavek neskljen: divinizacije koga? Mene? (Jaz, Tomaž Šalamun, je — glede na vzdigujočo se mersko lestvico paranoje — višja bitnost od jaza kot takega; prvi je konkreten, posamezen, en sam, drugi je abstrakten, velja za vse kot njihova forma. Ostali slovenski pesniki so razbijali jaz kot jaz — Zajc, Grafenauer, Jesih ... — edini Šalamun si je drznil zamenjati ga z nečim privatnim in posameznim; s tem je razkrinkal tudi današnji slovenski individualizirani privatizem kot glavno asocialno značilnost našega časa. Analizi pomenskega razvoja slovenske poezije v zadnjih 20. letih bi lahko dali naslov: Od osamljenega posameznika do Šalamuna.) Ne, manjkata besedici jaz in Šalamun; a obe bi pričakovali. Divinizacija zgublja tla pod nogami. Morda pobožanstvuje svet? Najtočnejši bo odgovor: ukvarja se z bogom, bega se z bogom, *Maske* so poleg drugega tudi tekst o bogu. Na svojstven — in niti ne posebej ironičen način — sodijo v slovensko religiozno poezijo.

Sledimo osnovnemu občutju zbirke: nemoči, preganjanosti, žalosti, nesrečnosti. (Kar vse ga veže nazaj, z Minattijem, s Prešernom.)

Ugrabili me bodo. — Posledica paranoje, ki se je nanj že prirasla. Nepomembnih ne ugrabljajo. Vendar boga prav tako ne, ta je zunaj dosega; on sam ugrablja (Zevs ...). Ko se začuti bog preganjanega, ni več bog; le bog na begu, padel bog. Novoveški človek je zmerom v dvojni skušnji: po eni strani raste novi bog (on sam, jaz, Šalamun), fašistoidna divinizacija posameznika, ne le nacije ali razreda ali rase, na drugi strani stari bog stari in umira. S tem je tudi položaj pesnika dvojen: po eni strani gleda nase kot na novega boga (glej Nietzschejev razvoj), po drugi se počuti kot utrujeni bog. Potrebna bi (mu) bila Kocbekova vera, njegov izjemno močni izstop iz novoveškosti, njegovo dojemanje ljubezenskega občestva, odrešitve zgodovine, karizmatične sprave (in ne voditelja), torej vrnitev v srednji vek in k prvotnemu krščanstvu (čemur je po svoje sodelil Strniša), da bi se mogel odreči enačbi: človek = bog. Šalamunova poezija je radikalni konec humanistične perspektive, začete pri Valentinu Vodniku in nadaljevane s Prešernom, najvišje pri Župančiču in že zlomljene pri Murnu. A ni le banalni konec; je ves čas tudi odkritje njegovega bista: težnje po božanskosti, ki pri Vodniku in Prešernu še ni avtoreflektirana, pri Župančiču pa pride v začarujočo, fascinantno, naivno, strastno emfazo vsestranske sinteze. Divinizacija človeka ni dekadentna tema končnega slepila; narobe; konec je izpostavitve začetka; brez ambicije božanskosti bi bil ves veličastni razvoj zadnjih dveh evropskih stoletij nemogoč — le tako izjemno vzvišena, naduta, radikalna zamisel in želja je zmogla ustvariti tak zagon, takšne neznske rezultate — neznske seveda v obeh pogledih, vredne občudovanja zaradi ne še videne energije, vredne sramovanja zaradi ne še slišane nagnusnosti, umazanosti, nizkotnosti, slabštvu. V slovenski poeziji od Zajca do Šalamuna prihaja ta resnica na dan.

V *Pismih* bivši ženi se izraža spodletelost načrta:

Naj res verjamem v

sebe, kot praviš, da verjameš

ti ...

Kot da je optika naenkrat preobrtnjena. Izgubljajoča se vera vase; vera v koga še ostane? Ta hip začne pesnik iskati boga, ki ni on; ki bi bil drugo. Šalamun se vrača k Vodušku; vera vase — v svojo vlogo, jaz se pokaže kot vloga, Tomaž Šalamun se razkrije kot vloga, kot abstraktno, kot že vnaprej pripravljen del funkcionalističnega sistema — usiha.

Nadaljuje:

Zavrgla si me ...

ker sem govoril, da sem

bog in si verjela.

Prej razglas, zdaj izpoved. Prej napuh, zdaj skromnost. Je skromnost zmerom zadnja beseda — tista, ki jo izreka Kocbek: skromna prepuščenost božji milosti, večerni žerjavici ugašajočega gorenja, ki se preliva v dobrotno noč?

Pesnik se seveda ne vrača k menartovskemu samosmiljenju:

*Mislila si, da je
krutost, kar je bilo
ogenj, voda, zrak.*

Ne, nisem bil kruti vzhodnjaki car, ki muči iz užitka in preobilice moči; tako sem le govoril. Sploh me ni bilo — kar je govorilo skozme, so bile prvine same. Ni to spet paranoja, le v drugi obliki? Vrnitev k prvotnemu, temeljnemu? Značilno je, da našteje pesnik le tri prvine; prva med vsemi, zemlja (telo brez organov), manjka. Manjka, kar je trdno in zanesljivo; rajši k Balantičevemu ognju, k Tauferjevi vodi, h Kocbekovemu zraku (duhu, pnevmi) kot k Zajčevi zemlji, požgani, prsteni, nediferencirani, goli. Zemlje ga je edine zares strah. Z zemljo se ni mogoče igrati; ni je mogoče predstavljati. Zemlja so drugi. Zemlja je edina težka resničnost. Zemlja je njegova bivša žena, ki ga je odstavila: *prst z / obroči, zemlja z / dežjem.*

Žena govori brez obzirov. (Kot da beremo filozofsko moralni obračun Gradnikovih *Pisem*, samodražeče se, melanholične, nereflektirane spolne erotike, posušele se v nekaterih Voglovih pesmih.) Razkrinkava ga, njegov realni odnos, njegovo ravnanje, ki je pod satrapskim bahanjem:

*In ko si mi
zares odšel, si se zdobil, kot kaka
ostudna plastična igrača. Kak
grozen dolgčas, ta tvoja večna
téma! Ti ničevi sistemčki
malanja in uzurpacij živih
ljudi! Vsaka ženska bi znorela.
Kot najbolj pogoltna žaba si mi pil
kri.*

*Seveda sem ti verjela. Le kdo ti
ne, preden te ne spregleda. Ampak počasi boš
ugotovil — ali si že — da je tudi za
zgodovino kič, kar se greš ...*

Radikalna avtokritika je že tu. Šalamun je že ugotovil; te verze piše v resnici on, ne njegova žena. Obračunava s sabo. Svojo igro — vlogo — imenuje, večkrat — malanje. (*Namalana štafaža* — kaj je to drugega kot varanje? V *Baladi* varanje spet visoko povzdigne, in svojo pravico nanj. Ni pa varajoče malanje soboslikarstvo svetinovskega esteticizma; za tega je bil Šalamun zmerom preresničen.) Sam sebe — skoz ženin besede — vrača k sebi: k nemočnemu narcisu. Vendar: brž ko Narcis ugotovi, da je Narcis, ni več zgolj Narcis; zrcalo, v katerem se gleda, mu vrne avtorefleksijo, ne samovšečno samomilovanje. Tako je tudi treba razumeti verze:

*Nehaj s tem smešnim bledim
obrazom, "trpljenjem", ki zanj sploh nisi
nadarjen. Te črne luknje, ki si jih sam
nastavljaš, niso nikakršna
odgovornost do otrok, ampak
prav tako namalana štafaža kot "tvoja
Maruška", ki je nikoli ni bilo.*

Privatizem? Da in ne. Dve Šalamunovi pesniški zbirki nosita naslov dveh njegovih žena: *Romanje za Maruško*, *Balada za Metko Krašovec* (od svetlega romanja do črnega konca). Ta hip, ko sta v literaturi — podobno kot Primicova Julija z akrostihom ali Berta ali Franja — nista več zgolj privatni. Pesnikova moč je, da ju transformira v obči imeni — njegov posebni odnos do imen bomo pa še spoznali.

V *Maskah* je prišel na rob romantičnega trpljenja, do bledega obraza skoraj faturjevskega navdih: na rob in ne čez. Prevzema odgovornost zase in za svoje ravnanje; jaz, Tomaž Šalamun, sem, ki si nastavljam črne luknje (in pozo boga), Maruške ni bilo in Metke Krašovec ne bo; je le Tomaž Šalamun. Res? Avtokritika je naravnost krščansko zgledna; in seveda preti rana. Maruška in Metka ostajata kot literarna lika, s tem pa ostaja vendarle tudi vsaj minimum sveta (to je: drugosti). Narcis lahko odseva le sebe. Kdor nariše Maruško in Metko, je s tem narisal že neidentično realiteto. Prodor izven avtizema je storjen. Brž ko ne govori le o sebi in svoji veličini, se odpira svetu. Identitetni avtist je najhujša črna zaslonka pred predrtimi očmi maske: pred svetlobo sveta. Je razbojnik (zločinec) s črno obvezo čez slepo oko.

Takšnemu samospoznanju sledijo skoraj otožne pesmi.

*Na stolu sedim.
Kot kak mrtev svečenik, ki so mu
izpili kri.*

Njegovo *prtljago poblahajo*. Toni so žalostni. *Utrujen sem bil že na samem začetku. — Počil je česen v srcu ... Mlini propadajo. Hrast trohni.* Mlin

*ne da več kruha. Obsojen
je na cvetenje tega poduhovljenega
notranjega miru smrti ...*

(Navajam verze iz vrste pesmi.)

Obsojenost na smrt. A ne ona kajuhovska, revolucionarno politično moralna. Grozi mir smrti. Konec (mlinske) proizvodnje, konec narurane (hrastove) rasti, konec božje prepričljivosti. Konec, ki ne vzpodbuja ponovnega začetka; noben artaudovski grozni epidemični konec. Cvetenje miru konca. Je to tisti utrjeni nič, s katerim se spopada Taufer, ko se mu vsa bit in vse besede spreminjajo v prazno?

V *Baladi* pesnik nenehoma poudarja simbol praznega; že v motu, vzetem iz Filipčičeve knjige *Greinvaun*. Prazno je posledica povsod navzočega napihnjene boga. Prazno je odsotnost (biti, boga). *Bog je prazno*, izjavlja. Dokler tako izjavlja, je še vezan na metafiziko: na negacijo biti. Nič kot negacija — čeprav se kaže kot ataraksija, kot budistična brezčutnost; a saj gre za odpoved življenju, kajne? Življenju, ki je namalana laž, puhel videz. A že v *Maskah* potoži:

*Prazno,
moja edina ljubezen,
spoj me.*

Utrujenost od življenja. Izpitost. Prazno je nič(no). Kaj to ni želja po vrnitvi v nezavedno? Nezavedno pa je lahko različno: je bennovsko kovičevska in grafenauerjevska žival, je zajčevska zemlja, je strniševska zvezda, je minattijevska bilka, je tauferjevsko morje, a je tudi potopitev v srednji sloj, ki je socialni nosivec nezavesti, odsotnosti avtorefleksije in samokritike; ki je nekak plebeizirani in neskončno razmnoženi Narcis? Množica Narcisov? Je mogoče umetnost misliti zunaj socialnih tal, iz katerih raste, jih presega, a se nikoli od njih ne oddalji do nespoznanosti? Ni tudi Šalamunov samobitni bog tipična alibijska iluzija lumpenproletariziranega srednjestojstva in njegove privatistične ekspanzije?

Berimo še zvoke (pro)padanja: *Pasja je, prijatelji, pasja in še enkrat/pasja. — Samo v srce me je zadel.*

*Geniji gredo v prst.
In potem razpadejo v falos, v zemljo.
Krožijo.*

(Palma)

Celo zemlja postane dobra, če gre za rešitev. Kocbekov organizem je nedosegljiv; ali je Šalamun v telesu brez organov, ali v organih brez telesa. Ničejansko kroženje večno enakega naj pomaga, da pridemo do j e. Razpad genija (= Šalamuna) v prvine, celo v zemljo, s katero se imperator-bog nezavedno enači, čeprav jo (prvi korak k shicoidnosti) že določi za predmet izkoriščanja (neolitsko poljedelstvo), je poskus ozemljitve; vrnitev k Župančičevim panteističnim krožnim soncem. A zaman. Vsi njegovi poskusi so geste, so gibi z rokami, gibi sušečega. So očitno imaginarni; realiteta je samó utrujenost preživahnega igravca, ki nazadnje priznava:

Počutil sem se bedasto in/ zapuščeno ... — Postal sem žalosten .../ Stlačen ob steno./ Nisi edini, ki bi rad ljubil.

Strahotna priznanja, čeprav razporejena med manj važne izjave. Pomanjkanje ljubezni je vzrok sušenja; zato je Kocbek Šalamunu edini — vzvišeni — partner.

Bivši bog se razkrije kot brezob igravec:

*Tudi jaz sem muhica čebelica,
tiger s spiljenimi zobki.
Zdaj je poslednji čas za
cirkus, ko lahko daste
glavo v moje žrelo.*

In: *Zmleta duša se ne razseje. Voda vzdrži samo Kristusa — ne mene. — V preveč se spuščam. Priznanje nemoči.*

*Povej,
Šalamun! Kdaj bo jaz blažen
starček, da se ne boste vtikali v njegovo
izrabljeno telo.*

Kdo se vtika? Drugi ga pustijo pri miru. Sam je, ki ves čas izziva in se vtika. Človek-bog meni, da brez njega ne more obstajati nobena reč. Zdaj se boji, da mu bodo drugi vrnili milo za drago. (Diktatorja ponavadi vržejo.) Predolgo je vztrajal pri poudarjanju posameznega in posebnega jaza, da bi se zdaj kdo usmilil njegovega ostarelega jaza. Zgodba jaza in kazen zanj je že znana; Zajc jo je razvil brez primere nazorno.

*Jaz.
Za to me stresa drget.*

Nič ne pomaga ponavljati stare fraze:

Kdor me ne bo znal na pamet, bo izbrisan.

Ne prepričajo. V isti pesmi jim sledi krik:

Pridite mi na pomoč, bratje!

Kje so — kje so kdaj bili — kakšni bratje? Kocbek se je z njimi držal za roke, ker se je bil pripravil žrtvovati. Bog-vladar je nad ljudmi in ljudi žrtvuje. Jih res? Kaj pa če je vloga: biti pesnik že sama na sebi žrtvovalna? Kaj dobi pesnik? Kraljestvo, blago, slavo — posebno če je pesnik Šalamunovega tipa? Nič takega. Beži po domovini, je akviziter, občasen prevajavec, učitelj, predavatelj, v socialnem ugledu ničla. Beži iz domovine, sledi Artaudu v Mehiko, potika se po Ameriki, in kaj počne? Piše? In kaj prejme? Nadlogo utrujenosti. Piše do utrujenosti. Do kraja predan zgolj pisanju. Je bil Župančič tako zavezan pisanju? Je bil celo Prešeren? Živel je od advokature, Župančič je bil šef — Šalamunova prednika sta le Levstik in Mrak, dva spotikljivca, ponujševavca in odrinjenca. Celó Kocbek je v civilnem življenju varnejši, zagotovljena mu je pokojnina za biviše usluge; Šalamun nima nobenih zaslug, izpostavljen je zgolj delu. In to pesnik, ki na eksplícitni ravni nadomešča delo z igro!

Če zapiše: *Zdaj sem že truden*, pomislimo, da utrujenost ne izvira samo — niti ne predvsem — iz ekspanzije mnogoterih izzivalnih gest, ampak iz dela. Koliko zbir k v manj kot dvajsetih letih? Dvajset? Edino z Aškercem bi se mogel meriti. A Aškerc je gnala nujnost, da upesni — poetično ustvari — Slovincem zgodovino, nas s tem utrdi, usamozavesti, legitimira; da podčrta predvsem borbena zgodovino. Čutil se je član bojevitve nacije (agresivno ustvarjalnega meščanskega razreda). Aškerčeva težava je bila, da ni opazil demoralizacije svojega razreda, njegove realne neborbenosti, kompromisarstva, uživaštva, odhoda z zgodovinskega odra (vsaj odhoda ene njegove — prvotne liberalne — grupe). Bojno kritični nacionalistični zanos je prišel v nasprotje z realiteto; postaja(ja) je alibi zanjo, laž.

Šalamun ravna drugače. Če je njegova fiktivna paranoična božanskost samoslepilo srednjelostjstva (njegove elite), je obenem razkroj jaza razkroj srednjelostjstva in privatizma. (Ni pa razkroj jaza razkroj člena. Šalamun ne spodbija Hanžkove pozicije. Člena ne gleda nikoli samega, tehničnega, abstraktnega, brezbarvnega. Vdihuje mu živahnost, če mu ne more življenje. Hanžkova računalniška poezija je odsev tehnokratizacije slovenske družbe: tehnično znanstveniških vrhov srednjega sloja. In noben alibi; neuporabljiva za alibi. Šalamun pa odkrije v členu notranjost: njegovo zgodovino, čeprav jo prijema ironično, negativno. S tem navezuje na tradicijo in še zmerom na poezijo — medtem ko je Hanžek zavržen v eksperiment.)

Za Šalamuna je nazadnje delo — pisanje poezije — resničnejše od igre, ki delo zakriva. S tem se je vrnil morda še globlje v pristni neolitik kot Aškerc, ki oznanja bojevitost (in skozi vojno). Šalamunova svoboda je resnica Aškerčeve, moralizirane, obe pa sta nemogoči brez dela. Njuna svoboda izvira iz dela. Ni to povsem skladno z današnjimi socialno moralnimi normami?

Je stiska, v kateri se nahaja, stiska igre ali dela?

*Kdaj bom izgubil,
dovolj, da se bom streznil?*

se sprašuje v pesmi z naslovom *16. III. 1979*. Kaj izgubil? Jaz, ki je navidezen? Božjast, ki je igrana? Igro, ki se utruja? Delo, ki ga bremeni? Svet, ki je skoraj že izgubljen?

*To, da ti vzame
sapo, se imenuje kriza. Kolapsi ...*

Kako živi, ta mag, ta čarovnik, ta mojster nešteti besed, ta lastnik brezmejnega besednega bogastva? Kot asket; ne dosti boljše od Artauda.

*Streha nad glavo. Hrana.
Pisalni stroj. Papir.
Največje mesto sveta.*

(*Streha nad glavo*)

Bi kdo menjal z njim? Zato gre v Mehiko, da bi lahko še in še — bolje in več in novo — pisal. Zato doživlja, kar doživlja, da bi to popisal. Pisanje — delo — je cilj. Vrvohodec in igralec na trapezu se izkaže za delovno žival.

Izjava je jasna:

*Moje življenje je jasno in se imenuje
tako, kot se imenujejo moje knjige.*

Smemo reči: moje življenje = moje knjige? Kakšna je zveza med biti in imenovati? Prepustimo odgovor na to važno vprašanje nadaljnji analizi. Tu se posvetimo le zvezi med pesnikovim življenjem in njegovimi pesniškimi knjigami (delom). Ne pravi: moje življenje se imenuje zločin, izziv, ples, razbijanje, lirizem. To vse je, a kot vsebina nečesa, kar je bistveno: pisanja kot pisanja. Torej larpurlartizem? Ne, saj ne gre niti (toliko) za ustvarjanje umetnosti kot za pisanje. Je neutrudno

pisanje edino, ki napolnjuje praznino, vsak hip znova se odpirajočo? (In praznina se mora odpreti pred mojimi nogami, če na njenem mestu ni svetega občestva.) Je pisanje izdelovanje pisave in s tem ustreza najbolj bistveni zahtevi sistema koda: označevanju. (To je danes ponorelo v svoji ekspanziji: vse označuje vse — medtem ko se je včasih mnogo molčalo in je pesem pomenila sveti glas znotraj molka.)

Včeraj sem imel čuden in lep dan.

*Nisem ne vem kaj pričakoval od njega,
ker sem predvčerajšnjim napisal štiri
pèsmi.*

Pisanje pesmi — ne pesmi kot pesmi — najbolj napolnjuje prazne dneve. Vendar — ali gre res le za dolgočasno suženjsko opravilo delovne živali (kar je človek v neolitiku)? S takšno zavestjo se ne da — in se nikdar ni dalo — živeti. Proletarcu je treba preskrbeti vizijo. Kdor je najbolj zlorabljen, mora verovati v svojo izbranost. Kdor je zadnji, bo prvi. In da ne bi Šalamun ponovil iste avtofascinacije sužnja?

*V hipu mi je postalo jasno, da se
uresničuje tekst. (Druidi, str. 63)*

Citira sam sebe, svojo starejšo pesniško zbirko, v samospodbujajoči se veri, da so njegovi teksti libreto, po katerem poje svet; da je snemalna knjiga, po kateri se dogaja usoda. Vrnitev k paranoičnemu transu? Je beg v paranojo edina rešitev, ki preostane delovni sili, ki se zave, kaj je (zlorabljeno sredstvo, nič)?

Sam sebe piše? Ni to vrnitev k različici avtista? Sem, kolikor se (na)pišem. Edina realiteta je pisava. A ker pisava ni več v zvezi s svetim logosom, ni več simbolna. Njena realnost je v njeni zmožnosti, da imaginarnost (sanjarije, domisleke, misli, asociacije) zapisuje v materialnost, na papir. Pa je realnost znakov — označevanja — kaj večja? Ne spreminja sistem koda ves svet v ples znakov?

Odtod nujen sklep:

Naj bo tvoja inkarnacija papir.

Si je mogoče predstavljati večjo oddaljenost od Aškerčeve želje, da bi bil vse, le papir ne — pa je ravno s tem postal papir? (Bor ga — seveda na nižji ravni — ponavlja.) Šalamunova poezija pa ni papir; s pisanjem na papir se noče zapisati kot poezija. Ve, da je na robu poezije — en del *Mask*, ena stran maske — visi čez, v nepoetično, v prozo, v zapis, v potopis, v privatno pismo, v esej, v besedovanje. Ve:

Zapomni si: poezije ni.

Takaj je ni? Ker je izgubila vez s svetim. (Kocbek, Prešeren.) Paradokсно, napol prikrito, zvrnjeno se izpove:

*Če bog je,
nariši ga torej v kamen, da bo
vzdržal.*

Ne drži navidezna logika pesmi: bog je, če sem ga zmožen narisati v večnost. Drži podton: zmožen sem ga narisati, če je. V sistemu koda ga ni — razen kot neveste, za lažno svetnico razglašene Države. Tudi revolucionarna država ni bog.

*In vemo, kaj so
revolucije. Gmota živine, ki zdaj izdaja
knjige o dinosavrih in nosi ekološke
Značke.*

Revolucionarni bog je značka, nič več. Emblematicizacija je vse razresničila, laicizirala, označkala. (Sveta) knjiga, ki bi edina vzdržala proces razresničenja, bi morala biti zapisana — z nohti izpraskana — v kamen, v skalo; obnova dekaloga. (Spomnimo se Zajčevih verzov o človeških sledovih v skali — *Otroka reke*.) Bog bi moral sam — skoz nas — pisati v večno. Dokler piše(m) jaz, sledi moji pisavi:

Ikonoklaste naročim. Pa smo spet

tam.

Kje? V neuspešnem. V pisanju poezije/nepoezije. Pravkar navedeni verzom sledi:

*Križanja, evaporacije in bing bong
zvonov, spet
novo poglavje knjige.*

Je utrujenost naveličanost, ker se v nesvetem času vse vrti le okrog knjige-pisave-označevanja? Je poezija vednost o nesvetosti označevanja?

Sistem koda pozna nenehno izmeničnost: vpis-izbris. Oba sta si enakovredna. Računalnik sicer kopiči podatke — akumulira — a posamezen podatek izbrisati kot napako (človeka odstraniti kot napako) sodi v računalniško igro. Tudi izbris je zanj znak. Negacije sploh ni; vsaka negacija je neka pozicija v sistemu, nek znak. Sistem koda negacije sploh ne more misliti. Smrti — zanj — ni.

Zato Šalamun piše — proizvajava, označuje — in ne sežiga; tudi sebe ne. (Je znamenje, nasprotno póti, ki vodi od Balantiča do Aleša

Kermaunerja.) V svetu označenega — torej pozitivnega — niča ni smrti, ni vsepožirajočega ognja konca. V pesmi *Drug človek* piše Šalamun o tem, da piše. Piše o vsem mogočem. *Pišem ... / o daljni deželi. / Kot / ženske so, ki jih / ljubiš in potem / pozabiš, kot / pesmi, ki jih / napišeš in potem daš v / omaro. / Drugi ljudje jih berejo ...* Kar pozabiš, na tisto se lahko spomniš; tisto ostane. Kar daš v omaro, najdeš in uporabiš. Pesmi so zato, da jih nekdo bere. Izbris so le navidezni. Artaud in Zajc sta pričala veliki izbris, celo želela sta si ga; tudi Kocbek si je zaželel apokaliptične vojne, celo Šalamun:

*Ze
dolgo ni bilo prave kuge, da bi streznila
ljudi.*

A to je le ugotovitev; skrita želja brez posledic. Osamljena želja. Ni pesnika strah, da bi streznjeni človek (paradoksen izraz) prenehal delati? Kaj bi potem pesniku preostalo? Zna kaj, razen pisati?

V *Baladi za Metko Krašovca* beremo precej več o delu; kot da bi se pesniku z okrepljenim samopobožanstvenjem vrnila tudi delovna ekstaza; oboje sodi v paranojo.

*Oprosti, smreka!
Padaš, ko pišem.*

Pisanje je za pesnika višja realiteta; pomembnejše je od smrti (smreke).

Jaz sem usta knjige. — Kafka je kriv za okupacijo Prage. — Dva topa svinčnika. — Delati moram, je zakričal, ko je šlo za bistvene odločitve v njegovem življenju. Bogovi, / Vam hvala. / Podarili ste mi / knjigo. A že obenem obrat — vednost o negativni strani delovne knjige: Pleme / Knjige zgrize kosti v želatino in / marmelado. / Narava gre v obratno smer. In še: Ja, Metka, jaz mislim / resno, živim in delam predano in resno. Naj te verze še tako tlači med ironične, treba jim je verjeti. Šalamun se poslužuje izvrstne metode: meni, da bo tisto, kar je najbolj poudarjeno, vidno, eksplicitno povedano, najmanj opazno. Učenec Poejevega Pisma.

Delo, kakršnega je ustvaril neolitik, ne sledi toliko iz težnje, da bi se prehranili (da bi preživel) — znanost je danes odkrila, da je v prehodu nabiravcev sadežev in lovcev v obdelovavec zemlje "proizvodnja" bistveno padla, zavladalo je prvo pomanjkanje; razlog torej ni bil ekonomski — Sahlinsove v knjigi *Kamena doba, doba izobilja*), kot iz nečesa drugega. Mar iz prvega sunka oholega humanizma, iz želje, da bi človek postal bog (= večni, neodvisen od nature, od boga)? Iz želje, sezidati avtonomen svet? (Kašče poljedelcev omogočajo večletno neodvisnost; ni v tem smisel mest, avtonomnih otokov sredi nature?) Se ni ta hip rodil hudič, ki hoče biti enak bogu? Ni to trenutek izгона iz raja: iz izobilja v revščino in v delo?

Šalamun tudi poezijo pripiše neolitski praksi želje po nesmrtnosti:

*Petje zgradi tehniko, ki uničuje
zemljo, da nas ne bi jedli črvi.*

Nepojedeni smo večni. Smisel tehnike je postati neodvisen (od črvov; od smrti). Moderni pesnik je tehnik. Vsak pesnik je tehnik, ker skuša nadomestiti boga. Zato:

*Vsak pravi pesnik je pošast.
Glas uničuje in ljudi.*

Ni mogoče iz peklenskega kroga. Pesnik se zmerom znova vrača k osrednjim témam: k poeziji, zločinu in bogu. Ker je zel (Šalamun moralist, antifašist), se hoče kaznovati; z ničvredno nesmrtno smrtjo. (Srednjeslojsko novoveško nagraditi pomeni kaznovati.)

*Smrt je neskončna in
pomirljiva. Zakaj?*

Ker ta smrt ni smrt. Mir ni smrt. Mir je nič smrti. Je večnost. Zato *ne / mislite torej, da je pesnik / nedolžen pri tem / početju, ko se igra s svojo / nedolžnostjo, svojo dušo, s svojo / smrtjo. S svojo / odurno metodo, kako se / vtisniti v spomin sveta / in si kupiti tisto / skrajno problematično / vozno karto za / frižider / večnost.* Hoče večnost in ve, da je skrajno vprašljiva; da je ni. Torej ve in ne ve. Vtiskujoča se pisava — vpis — je odurna. Odurna je igra s svojo nedolžnostjo. Ta igra ni nedolžna. Igrati se s smrtjo ne pomeni le: igrati se; pomeni tudi: biti na robu. Ni rečeno, da se pesnik ne more prevrniti čez mejo, ob kateri poplesuje. Samomor iz te poezije ni izključen. Morda ga mnogobesednost le skriva. Morda je množina besedja ravno zato, da bi ga skrila: odrinila v prihodnost. Paranoja je zmerom v bližini samomora. Telo brez organov nima nobene možnosti za prilagoditev; kaj šele za preobrazbo. Ali bog, ali nič.

Tako je brati naslednjo verzno enoto:

*Kdo odpre
vrata, da se jaz (z vsemi
trošnimi in ranljivimi*

*pritiklinami: glava, noge, ura, denar)
odplazi v noč?*

Da, kdo jih odpre? Bog. Ali si jih sam, ker sem bog? In kdaj? Téma: biti mrtev je neodpodljiva. *Razkopljejo me.* Mrtvega boga? Si piše umirajoči bog-vladar s svojo poezijo mavzolej? Ni vsaka poezija tudi mavzolej (simbol za tostransko večnost)? Si ga ni postavil že prvi slovenski pesnik, Valentin Vodnik?

*Ne hčere ne sina
po meni ne bo.
Dovolj je spomina,
me pesmi pojo.*

Prešeren je podobno načrtoval — Balantič pa je hotel priti skozi smrt in poezijo k bogu. Ni v tem Balantič radikalnejši od Šalamuna in bi se bilo treba vrniti k njegovi neolitski skušnji samozažiga, ki je dejanski izbris zemskega? (Pesmi so mu izdali drugi, po smrti. Aleš Kermauner je vse, kar jih je imel, sežgal. Posmrtna zbirka je iz pesmi, ki so se ohranile pri prijateljih; pred smrtjo jih je skušal vse dobiti nazaj. Radikalna smrt je obračun s tostranskim mavzolejem.)

Šalamun je na sredi, med Balantičem in Kocbekom. Biti ni sredi pomeni pričevati svojo zmedo. Biti da ali/in ne hkrati. Biti/ne biti. Biti resen/zasmehovati. Se predajati/dajati. In ne vedeti, kaj od obojega — če sploh kaj — je res. A hoteti resnico.

Odločitev o tem sodi k Njemu. A kdo je ON? On vsekakor ni buberjevski ti; ali pač? Se ne obrača pesnik nenehoma na bravca, name, ko piše? Ne dela vsakogar izmed nas za svojega ljub(ljen)ega, ta pa je najbolj ti? Če se s popolno posvečenostjo poeziji (delu) izroča svetu, se ne instituciji (literarne zgodovine), ta pride kasneje, predvsem se daje vsakemu bravcu posebej. Pa vendar On ni ti. Šalamunova ljubezen je ogrožajoča, uničujoča. On pa daje življenje. Da bi mogel dati ti življenje zame, tega Šalamun ne izkuša. Zato se vrača k tradicionalnejšemu bogu.

*Kdo ubije? Kdo ostane? Kdo
gleda?*

Res le jaz-bog? Nenehoma se vračamo h gledanju. Kdo gleda?

*Ta, ki z besom trga obleko
s sebe, da bi bil nedolžen, ni
to krinka?*

Vračanje k maski, ki je tokrat razkrivanje (antimaska po definiciji: demaskiranje). Sem jaz maska boga, ki ubija in ostane in gleda, neolitskega boga? (Šalamun ga ne more zapustiti, ves je vezan na židovskega Jehovo. Pa naj ga še tako zasmehuje: *Jovo.*)

*Kdo si pravzaprav / jaz, / sem to / ti?
DRUG? / ČLOVEK? Jaz ne / ve, ampak / / čuti. /*

Vse teme se mešajo, vračajo na izhodišče: na dilemo med paranojo in shicojnostjo, med jaz in drugi, med identiteto in pluralnostjo. Bog nenehoma pada name in vame, kjer pa ne izgine, blodi in vrtnec ga spet vrže na dan kot vprašljivega — neodgovorjenega — boga. Šalamunova poezija so v bistvu sama vprašanja zbezanega.

*V paniki
so. Ker čutijo, vedo za skrito, a ne vedo,
kaj je, kje? Vsi smo v paniki. V
paniki živi zemlja. Še
sanja se vam ne po
čem sem, kaj sem. Varen sem, ker ne vem,
varen. Jaz ne ve. Kdo si? Komu
služiš? ... Povej Šalamun!*

Metež mete vse, nič ni izvzeto. Stališča se prekrivajo, odrivajo, zanikajo, izgublajo: oni so v paniki, jaz sem v paniki, nič ne veste, vem, nič ne vem, jaz ne ve, povej, Šalamun, ne morem povedati, ni upovedljivo.

Iz zbezanosti cinizem; a ga ni vzeti resno:

*Zadušil boga, da bo lahko mirno spal,
spočij se.*

Ali:

Biti bog je prvi razred.

Obseden je z bogom. Pregarjan po njem, ki mu je naložil veliko poslanstvo: biti pesnik. A kaj to poslanstvo pomeni? (Kaj pomeni: biti človek? Pesnik odgovarja na vprašanje: kdo je človek?)

Nekatere pesmi postajajo blazne, ker so obsedene po tem nerešljivem vprašanju. Nekatere so čedalje manj igra znakov, čedalje bolj skriti kriki po bogu. Kdor je izbran, je že vnaprej kaznovan. Se ne vrača baudelairovska in kierkegaardovska in prešernovska téma prekletega pesnika?

*Ne razumem, zakaj sem izbran ...
Kdor me ne bo znal na pamet, bo zbrisan ...
Pustite lestve, ne boste me dohтели.*

Rad bi vam dal vse, res vse.
Mast, kožo, dlake, oči, jeziki,
nohte, sok, kri. Rad bi, da bi šli
skupaj, rad bi.

Verjemite mi.

Jaz res ne razumem, zakaj jaz.

Rad bi prešel v občestvo, rad bi se ves dal; a kdo ga ovira? Dejstvo, da je sam bog? Se vrača primer predsednika Schrebera, tako ljub Freudu in Deleuzu, na katerem je slednji sezidal svojo teorijo paranoje? (Vrsta verzov je sorodnih Schreberjevemu dnevniku. Ga je Šalamun bral?)

Norost se koti; izpričuje jo mnogo verzov; ne le:

Norec so hlapi!

Norec so hlapi!

Ubij me, norost ti obkoljujem!

Vsakemu okolim vse, ker sem bog.

V istem ciklu — naslov *Krog in dokaz kroga* — morda najlepša poezija v zbirki, si sledijo najbolj neskladne izjave: *Zenska sem ... / Žival sem ... / Jaz sem voda ... / Jaz sem rentgenski žarek bele magnolije.*

Katera je rešitev iz te norosti? Šalamun je dosleden: če ne more biti Kocbekova, potem pride v poštev le zločin.

Razumeš zdaj naslov?

Začasen je.

Pravi naslov je

UMOR

V tradicionalni slovenski poeziji si je bilo težko zamisliti pesnika, ki bi govoril — in še ponosno — o svojem zločinu; če ga je že storil — ali imaginiral, da je je storil — se je zanj kesal (Cankar v kasnejši fazi). Da pa se bi postavljaj z njim — še največ nekaj tega je bilo v Cankarjevem *Kralju Malhusu*, pozneje pri Novačanu, Bartolu in še posebej pri Zupanu, v prozah, v poeziji je šel morda najdlje Vodušek. Slovenci so bili kot narod tako vezani na moralo, ta jim je bila za nacionalno orožje uveljavljanja in volje do moči, da so amoralizem skrajno težko prenašali. Razumeli so ga tako, kot ga je bilo treba razumeti: kot notranjo radikalno kritiko moralizma; ravno te pa niso smeli dopustiti in se pustiti razkrinkati kot možni — že zasnovani — imperialisti; takšen odnos Slovencev samih do sebe se je mogel pojaviti šele s povojnim rodom in povojno skušnjo.

Morda je tudi v tem eden od vzrokov, zakaj nam je bil tuj surrealizem, dadaizem, Gide (*Imoralist*), zakaj so iz vseh taborov tako žolčno reagirali na Céline, na najhujšega razkrinkovavca moralnega nasilja; zakaj smo zmerom predpostavljali Zolaju Roseggerja, Lautréamontu Goetheja, Gidu Adalberta Stifterja, Wildu Anzengruberja, Genetu Lorco, Jouhandeauju Dryserja, Baudelairu Puškina. V socialno in kulturno razvitejši Srbiji se je surrealizem prijel, čeprav se je hitro razvil predvsem v socialno revolucionarno smer. Kaj pa naj bi Slovenci počeli s svetom, ki ga bom navedel vsaj v nekaterih izjavah? (Čeprav so bili lepi nastavki za imoralizem že v mladostnem Zupančiču.)

Tudi surrealizem je želel, da bi poezija *življenje spremenila*, a ne po pedagoško zdravi metodi, ki v bistvu reproducira staro. Lautréamontovi spevi so za surrealiste *polni strupa*, kar jim je bilo najbližje — medtem ko je na Slovenskem oznaka strup veljala kot skrajno odklonilna; seveda često uporabljana — od Luke Jerana do Stritarjevega odklanjanja naturalizma in Zihervolga boja zoper eksencializem. Maldororovi *Spevi* so za surrealiste izraz *brezupa okrutnosti in krvi*; že spočetka so zoper *politiko dobrega*. In *Spevi* in *Pesmi* so za Brétona *končna apokalipsa* (v predgovoru iz leta 1938). Maldoror pomeni Brétonu *absolutnega dandyja*; smo mar že v bližini Šalamuna?

Osvobojenost od vseh literarnih koncencij je hkrati osvobojenost od morale in od teologije. Maldoror sam pravi, da je pripravljen *napasti človeka in Tistega, ki ga je ustvaril*. Po Camusu (*Lautréamont in vsakdanjost*, 1951) je Maldororov program *mučiti druge in trpeti zaradi tega*. (Je sadizem edina pot do drugega?) Smo v bližini de Sada in današnjega Lyotarda. Bréton Camusov *absolutni upor*, ki je tuj tudi Šalamunu, pač pa se mu bliža Zajc, zamenja z *evangelijem nereda*; ni to Šalamun? Ni poprečni publiki zato tako tuj, posebnim klasično vzgojenim? (Prevajamo Lorco, Eluarda, Saint-Persa; Brétona ne. Prevajamo Fromma in ne Lyotarda, Mahovca in ne Batailla.)

Bréton govori v *Drugem surrealističnem manifestu*, torej v dobi svoje socialno politične angažiranosti, ko je bil blizu komunizmu, takole: *Prav iz otožnega vretja teh vsakega smisla osvobojenih predstav izhaja in se vzdržuje želja surrealizmov, da se ne zadovoljujejo z nezadostnim, nesmiselnim razlikovanjem lepega in grdega, resničnega in lažnega, dobrega in zlega. Zlo je izenačeno z dobrim. Sledi*

znameniti stavek: *Najpreprostejše surrealistično dejanje je v tem, da gremo z revolverji na cesto in da, kolikor moremo, streljamo v množico*. Je to desničarsko levičarstvo, kontraterorizem, mestna gverila, ali poetična simulacija, ki razkrinkuje fašizem? Ni Bréton na isti dvoumni meji kot pozneje Šalamun? Temu navidez strašnemu stavku sledi razlaga: *Kdo ni vsaj enkrat občutil željo, da vsaj tako konča z nizkotnim sistemom poniževanja in poneumljanja ... Razlog je moralen; in vendar ...*

Bréton misli naprej — kar bomo navajali, vèlja tudi za Šalamuna kot neke vrste slovenskega surrealističnega. Recimo: pozila nas, naj se ne bojimo upreti se logiki. Nastop alogike, analogike. In vrh: *Vse je treba storiti, vsa sredstva so dovoljena, da bi uničili ideje družine, domovine, religije*. Je šel Šalamun kdaj tako daleč, vsaj kar se tiče prve in tretje točke? V *Romanju za Maruško* in v tistem času družino posvečuje; šele v *Baladi za Metko Krašovec* je radikalnejši. Domovina je — bila — na Slovenskem sveta, dobri patrioti smo že od davnih časov, za vsako državo posebej, antireligiozni teksti (bojeviti ateizem) so celo naši v ateistični družbi prepovedani, nič ni dovoljeno, kar bi podiralo temeljni sistem pokornosti neolitskemu sistemu. Šalamun gverilsko, simulativno razkraja državo in njene ideološke oblike (družino in religijo).

Ne le s *krohoto* se smejeti pred francosko zastavo, ampak tudi zoper tiste, ki govorijo o "temeljnih dolžnostih", uperiti daljinsko orožje "seksualnega cinizma". Smo že pri Šalamunovi realizaciji tega programa? Biti skrajno zoper *branivce reda* (ki so Šalamuna napadali en bloc že od Dume 64 naprej). Ali z drugimi besedami: *ideji surrealizma gre za to, da vrtoglavo ponikne v globino našega bitja, da sistematično osvetli skrita mesta in da postopoma zatemni druga mesta, da se nenehoma giblje sredi območja, v katerega je dostop prepovedan*. In še: *Pravico imam uživati v tisti vrhunski ironiji, ki meri na vse, tudi na družbene ureditve ... In namen vsega tega strašnega? Surrealizem ni težil k ničemur bolj kot k temu, da bi izzval v intelektualnem in moralnem pogledu najbolj splošno in najtežjo krizo zavesti ... Če je (ne)svet, v katerem bivamo, slab, temeljno slab (razreden, suženjski, alieniran, nesvoboden, itn.), če je — kratka — svet gospodarja in ne ljudi, potem ni vreden obstoja, treba ga je radikalno spremeniti in poezija, tudi Šalamunova, je sredstvo tega spodbijanja.*

Če navedemo nekaj Šalamunovih verzov iz *Mask*, nam bo sorodnost obeh pesnikov jasna. Recimo — kombinacija seksualnega cinizma in zločina in, seveda, ironije; brez te ne gre — zmerom je zraven tudi samoironično paradoksalno samospodbijanje. Verzov nikoli ne sme vzeti dobesedno; niti ne kot samoumevno prepričanje, kaj šele kot izvršeno dejanje. Prav tako pa moderno poezijo berejo klasični moralisti; zanj je sleherno ogrožanje sistema gospodarja že zločin, že dejanje. Šalamun po svoje pristaja na takšno razlago in svoje besede ironično tolmači kot zločine.

*Devise prodajajo v pokih po sto
papirjev. Vsako jutro si vzamem
eno, dve, tri.*

*Bom paša, konkvistador, bom
trepetal ...?*

Raztrgam

*jo (devico), vržem v koš za smeti. Ampak
včasih, pesmi se zleknejo v svet kot del
narave.*

(*Devise*)

Šalamunski nered je metodičen: nenehoma se obnavlja ista shema. Nikakor ne gre za kraljevanje naključja; za proste asociacije, ki bi uveljavile absolutni slučaj. Šalamunova poezija ne more podpisati Lautréamontove zahteve, da je nekaj *lepo kot naključno srečanje šivalnega stroja in dežnika na operacijski mizi*. Šalamun se sicer usklaja z Brétonovo razlago, da ta *primera ustvarja surrealističnemu pojmovanju lirizma kot "krčevitega prehajanja kontroliranega izraza"*, vendar je zanj nekontrolirani izraz nazadnje vendarle omejen in strukturiran po osnovni biogenetski, če hočete, življenjsko skušenjski, individualni shemi (po tisti, ki jo v tem eseju opisujemo). In v navedenih verzih vidimo obnavljanje želje po biti-bog (v isti pesmi še beremo: *Bodo samo/ bogovi in naju ne bo, z devico?*), biti gospodar-paša, biti nemočen, mučiti in ubijati, vse to upesnjevati — device se zleknejo kot pesmi, device so prispodobne za pesmi, vse prehaja drugo v drugo, vendar lumpenproletarska, fakinska promiskviteta ni dokončna; vprašanje po bogu in po drugem jo zaustavlja v bližini svetega.

Beremo prav tako:

Rop je delo dobrih ljudi.

Kmalu po tem sledi ironičen stavek:

Bog

nam vrača dolgove.

In povsem pobožen stavek:

Bog pride.

Zunaj tega kroženja okrog boga ne moremo razlagati izjav o zločinih:

*Dol sem ga dal na
postelji njegovega nečaka.*

Zapeljevanje dečka, sodomitstvo z njim, obenem pa — neneurotičen — moralni napad na družbo, ki to dopušča, zahteva, goji:

Kako pošastno

*zlomljen je vaš narod, gospa, ki pišete
gledališke kritike v Excelsior. Zdrobil sem vam
sina, gigoloja, vi me pa mirno gostite ob svojem
bazenu v Cuernavaci in vaš gospod soprog, liberalen
advokat, samo bere, bere, kot da ni nič.*

Antiteza temu:

*Samo kri in spomin na kri lahko začasno
zaveže.*

Je to vračanje k pozitivnemu Kocbekovemu revolucionarnemu občestvu ali zaveza fašistov? Kako se da to nejasnost razsvetliti? Je sploh pojasnjljiva? Ne bivamo v svetu, kjer sta resnica in videz tako spremešana, da ni mogoče nič zadržno vedeti, čeprav se resnici ni mogoče odpovedati? Je edino, kar moremo, pričevanje človekove in svetovne raztrganine, diafore (Urbančičeva izraza)? Nelagodne zmede? Zločinskega sveta?

V isti pesmi (*Deske Manihejcev*) beremo v zvezi s krvjo ne povsem nejasne aluzije:

*Torej je revolucija razumno
gospodarjenje, ki ga uravnava krik
živega.*

V bistvu gre pesniku — in vsem nam — za postavitev in razrešitev (čeprav poezija nič ne razrešuje, pa vendar s postavljanjem v neskrto, nekako rešuje) razmerja med bogom in gospodarjem in jazom in drugim. Tudi fašizem se je skliceval na revolucijo; iz pesmi ne vemo, za kakšno revolucijo gre.

Permanentni fašizem

kozmosa je, da podpira moč.

Če je tako v kozmosu (naturi) — anti-Kocbek — potem je naš upor zaman in gospodarja ni mogoče premagati; in ima Lacan prav, in se Camus moti. Vendar pa moč poezije, naj izgovarja še tako zločinske besede, ni na strani gospodarja. Verzna enota

Skušnja z drogami

*dokazuje, da je bil Hitler poražen zaradi
količine in gradacij, ne zaradi
trpljenja*

je cinična in absurda le navidez; dejansko pa spodbija identitetno logiko, na kateri počiva neolitski jezik in celoten sistem gospodarj(en)ja. Ne gre torej za najbolj radikalno revolucijo — in ima Bréton prav?

In so navidez skrajno zločinsko cinični verzji ravno krik zoper neolitski potek sveta?

Ubijmo pava, ki ni kriv.

Ubiti krivca, volka, bi pomenilo

zamuditi priložnost.

Nasprotje med Narcisom in Ekstatikom, skeptikom in npravnežem, pokvarjencem in naivnežem, to je poezija Tomaža Šalamuna.

Se ena vez je, ki je stkana med surrealizmom in Šalamunom; izjemno važna: shicoidnost Šalamunovega pesniškega sveta kot nasprotje — in ravnotežje — paranoji.

Meša čase in osebe, opravičila, samorazlage, izpovedi, potopise, komentarje, gesla in najčistejši lirizem. (Prve tri pesmi cikla *Obisk*, prva in naslednje iz cikla *Krog in dokaz kroga*, spadajo med najlepšo slovensko liriko; dokazujejo, da je lirika še mogoča, pa čeprav v noro drogantni — modernistični — obleki.) Šalamunove pesmi so klasično grajene, manjka jim videz sleherne stavbe — znano pa je, da paranoiki anarhije sploh ne morejo trpeti, da je njihov ideal klasika (Stalin, Hitler), da gledajo moderno umetnost kot dekadenco, razkroj, izrojenost, sovražno propagando, nihilizem itn. V svojem — predvsem formalnem — delu je Šalamunova poezija do kraja shicoidna. Ni ne sredine, ne hierarhije, odprta je na vse strani. Razčlenimo le en vidik te strani; v skladu z že dozdaj uporabljano metodo spet bolj vsebinski, semantičen. Tého imen(ovan)ja.

Razbijanje paranoje je najlepše pokazal Nietzsche v znanem *Pismu nekemu profesorju* iz 6. 1. 1889. (Bréton ga je uvrstil v svojo *Antologijo črnega humorja*.) Na njem temelji tudi Deleuzov in Guattarijev *Anti-ojdp*. V njem Nietzsche izjavi, da je poleg sebe tudi rojen kot Viktor

Emanuel, da je Lesseps, da je Charles Albert, da je Antonelli, grof Robillan itn. V pismu je znameniti stavek: *sem vsa velika imena zgodovine*.

Metafizika je vzpostavila nedotakljivost enakopravnega člana atenske koinonije (kasneje univerzalne osebe, v krščanstvu). S tem je postavila branik zoper barbarsko vsezamenljivost, vseporabljivost, nezaščitenost. S tem pa je obenem utemeljila avtizem, narcizem, saj je preprečila neposreden stik z drugim (človeškim bitjem, naturo). Vse je moglo teči le po ovinku prek posrednih idej, uma, etike, boga kot najvišjega bivajočega, kot gospodarja. Ohranitev gospodarja pomeni ohranitev predmetafizične faraonske družbe. Vrhovni gospodar — bog ali generalni ekvivalent — lahko še naprej v metafiziki dela z ljudmi, kar hoče; njihova nedotakljivost je pogojna, omejena, nebi-stvena (pred usodo, milostjo, pravičnostjo, zakonom itn.). Človek neha biti narcis (druga plat avtonomije) le pred bogom kot gospodarjem (pred usodo itn.). Ker pa se v moderni družbi pokaže, da je osebni bog ime za abstrakcijo generalnega ekvivalenta (za denar, kapital, znanstveni um, državo), se narcis-člen zapre tudi do svoje računalniške kibernetike (samoupravljalne) elektronske ječe, kajti kako bi mogel biti odprt do zaprtega prostora, do avtomata?

Osnovno vprašanje, ki se nam danes zastavlja, je: kako razbiti zrcalno celico avtizma, kako se približati drugemu (Ti-ju, Tebi), ne da bi pri tem zapadli kot plen kaosu, barbarstvu, predmetafizičnemu tipu totalitarnega, neomejenega gospodarja?

Šalamun — v skladu s surrealizmom, Nietzschejem, kubizmom, ekspresionizmom, dadaizmom, Deleuzom, Joyceom itn. — podaja paradoks narcisoidne paranoje in barbarske shicoidnosti; predvsem pa poudarja človekovo neidentiteto (neavtizem). Brez dvoma, poezija je zmerom razpirala neidentitetno mišljenje in doživljanje sveta. Naj je Prešeren govoril navidez le v svojem imenu, imenoval se je, posredno, tudi Orfej, tudi Togenburg, tudi Petrarca, tudi Črtomir; vsa bistvena velika imena zgodovine. Še več: on, Prešeren, ustvarjavec pesmi in njen pesniški osebek, je tudi natura, mornar in kleč, ob katero se razbije, morje in vihar, zvezda in oko, zemlja in grob. Če je pevec pevec, je vse to. Pevec je pesem, pesem je vse to. Pretoki drugega v drugo so nezadržni.

Zato ni čudno, da je Platon poezijo izganjal iz prav urejene države, saj poezija vrača mit, s tem kaotične, neidentitetne zveze med stvarmi in ljudmi. Ni čudno, da državniki (in njih kritički služabniki), poezijo dopuščajo, če je humanistična, moralna, konstruktivna, plemenita, in jo odklanjajo, če vodi v razkroj, v dekadenco, v zločin; vse, kar se zoperstavlja ponotranjeni državni ureditvi, pa je zlo in zločin. Država kot največji narcis ne prenese pojavljanja drugega; vsak drugi je njen (razredni, nacionalni, vojni itn.) sovražnik. Vsi smo eno, naši, mi; sovražniku ni mesta med nami, treba ga je izkoreniniti, ubiti. Seveda de facto, ne v poetični kvazirealnosti. Ni pesnikovo cinično izjavljanje zločina (Prešernov spolni cinizem, Župančičevo antireligiozno kvarnersko morje, Voduškov moralni cinizem, Gradnikov obup, Zajčev sadizem) ironično zvrnjena podoba surove realitete?

Šalamun spravlja v eksplicitno zavest, kar je v poeziji zmerom implicirano. Identiteto Enega (Gospodarja, Naše države ... — ki se karikaturno pači v maski Pesnika—Paše) razbija s pluraliziranjem enega v različno. Se mu to posreči, ali pa le Eno-celovito razmnoži, deli (v individue) in s tem ustvari — v moderni demokratični družbi — enakost nešteti narcisov, božjih — gospodarjevih — podob? Se mu to sploh lahko posreči?

A saj poeziji ne gre za to, da bi se ji posrečilo. Posreči se le — militarističnemu — gospodarju. Poezija razpira in drži v razprtosti; kot vprašanje; kot rano.

Bréton bliskavo komentira Nietzschejevo pismo; v skladu s surrealističnim nazorom. V njem vidi *največjo lirsko eksplozijo njegovega dela*. *Humor ni nikoli dosegel podobne moči, dodaja. Uničiti sebe, da bi znova postal*. Avtodestrukcija kot bistvo premagovanja gospodarja (paranoje). Z razbitjem jaza pridemo do drugega. *Gre le za to, da se vrne človeku moč, ki jo je pripisal Bogu. Mogoče je, da bo jaz na tej temperaturi razpadel. ("Jaz je nekdo drugi", pravi Rimbaud vidi, zakaj jaz za Nietzscheja ne bi bil niz "drugih", izbranih po naravi časa in z imenom označenih.) ... Moja pobuda je, da poudarjam vse kontraste in vse prepade, da ukinjam enakost ... (to je identiteto)*. Osnovno vprašanje je: komunicirati med sabo (v normalni državni družbi institucij) sploh ni potrebno, saj je to le videz, saj se komunicirati ne da, *mostovi komuniciranja so podrti, če smo vsi v enem in istem, na isti strani*. Kako priti na drugo stran; kako (se) transcendirati.

Se še spomnimo Šalamunovega vprašanja o tem, *kdo si, kdo sem, Drug?* V tej pesmi — *Drug človek* — odgovarja ljubezensko, z

zmožnostjo občevanja. (V skladu s Kocbekom.)

*Čudež si, drug,
človek, nisi*

*pekel.
Autre, outre
tom(*

be)!

Antisartrovska rešitev je mogoča, ker temelji na veri v po-smrtnost, v za-grobnost. Drugi je onkraj groba. Med nama je smrt. Smrt je neukinljiva, žareča. Le če umrem, se drugemu odprem in se mi drugi približa. Baudrillardovska, maussovka, beltovska simbolna menjava. Šalamun jo kot pesnik — humoristično — izvede tako, da najde drugega izza svojega groba, grob pa mu ne pomeni njegove realne smrti, ampak smrt njegovega imena; ime je v metafiziki ne le nadomestilo človeškega nedotakljivega bitja, ampak njegovo bistvo.

Presenetljivo je, koliko velikih imen zgodovine Šalamun našteva: Blake, Kidrič, Borges, Quinn, Moctezuma, Harun al Rašid, Karl Veliki, Quetzalquatl, Hesse, Freud, Lessing, Mohamed, Jim Jones, Proust, Pitagora, Erazem Predjamski, Tomaž Akvinski, Gaugin, Matisse, Valdi itn. Humorno so pomešani med sabo filmski igralci, filozofi, bogovi, slikarji, preroki, najnovejši vodji sekt. Na presenetljiv način pa ta velika imena pomeša s privatnimi, znanimi v glavnem le Šalamunu; ko so v poeziji imenovana, postanejo sicer del pesniškega — s tem tudi javnega — sveta, vendar ne velika. Maruška, Imre, Junoš, prapraded Franz von Mally, Giorgio, Alfonso, Carlos, Sofija, Dona Lucia itn. Ljubimci, ljubimke, sorodniki, prijatelji; sama realna imena, ki prestopajo v kvazirealitetu. Pogledati pa je treba, koliko so vsa ta imena, velika in mala, le predmet opisa, koliko pa se v njih prikazuje avtor sam. — Čeprav je odgovor že na dlani; kajti če se je proglasil za boga, se proglasi brez težav še za vsakogar izmed teh.

Počutim se kot Borges. Ta kot 'še preprečuje direktno poistovetenje z drugim. V isti pesmi (Mayamett) brez opozorila prehaja iz prve osebe pesniškega osebka, ki je pesnik, moški, v prvo osebo, ki je ženska, dona Luisa. Prehod je hoten. Zmeda nameravana, da bi padla identiteta Tomaža Šalamuna, jaza, pesmi. Če spiješ nekemu srce, kot pravi o sebi Šalamun, postaneš on — to je stara mitska vera. On — drugo — te nevarno zajame že, če se polasti tvojega lasu, odrezka nohta, tvoje hrane; v mitskem svetu je odprtost drugemu skrajna, zato je ta svet skrajno nevaren. (Barbarske militaristične države pa to zlorabljajo.)

Tudi drugi niso, kar kažejo navidez; na kar jih omejuje ime. *Alfonso se mi je/ razkril. Hotel meje/ žrtvovati. Predsednik/ sekte festivala smrti je...* Če pravi pesnik: *jaz sem voda* itn., more reči enako: *jaz sem drugi. Moji stavki se napijejo narave in zaspijo.* Če bi bili stavki le znotraj-tekstualni (= narcisoidni), ne bi mogli do naravnega vira; tega išče — in najde, ker v njem živi — sleherna poezija. Pesnik je z bogom v neposredni zvezi, saj opisuje:

*Z rokami in
nogami slikam in s tekočino, ki kaplja iz*

roke bogu, ko stiska hruško —

Te izjave niso zgolj simulacija in teater. Ali ni izraz persona prišla prek rimskega prava iz rimskega teatra in je prvotno pomenila masko? Ni ta maska ščit, ki me brani pred drugimi? Ni vsa metafizika teater (pred-stavljanje)? Ni ravno zato izločila realitete (nezavednega, kaosa), da bi bil imaginarni človek neranljiv? ne vrača Šalamun skoz simulacijo teatra (igre) realiteto in stik z božjim kot drugim, kot transcendentnim? V mitskem svetu — danes v svetu teatra, v nadomestnem svetu, ki pa je navzlic temu po eni strani vsaj toliko svet kot politični programi in totalitarne državne prakse — je mogoče, kar piše Šalamun v pesmi:

Ovca skupaj z ladjami melje travo.

Jemanje droge pomaga, da razpade svet identitetne logike: da je pesnik vsak drugi in vsako drugo.

Igrače odstopajo, kot bi se sankale z zidov.

Lise se zrolajo v bunke, hlapijo ...

Vhod, izhod je ista stran ...

Naj zarase mojo roko v korenine ...

in:

*zmešan sem meša me
kot polento ves grem skupaj in
narazen skupaj in narazen in
okrog da jim dam prostor v sebi
jaz buda*

in:

*vse je isto vse je eno
dozdam sem klical bogove zdaj so
prišli tu so v meni z mano barve smo*

in:

*enkrat sem umrl na X šel sem
od spodaj navzgor ...
potem sem začel lesti živ
narazen*

Promiskvitetni prehod imaginarne kvazirealitete naj prepreči nujne posledice metafizike: tragedijo, spor z realiteto; pesnik se ideološko umika v drogantno fikcijo, zraven pa prisebno polemizira zoper odgovornost:

*scela in
naravno greš skozi not in ven
brez dram brez drame
tragedij sodnega dne ali
kazni so ti sprehodi iz
barve v barvo večno iz barve v
barvo v vse smeri —
neskončno jih je —
križa*

S križem pa ukine ves slavospev barvnemu videzu.

Jaz sem Lisec ... jaz sem želva. Jaz sem drugi — skoz barve in skoz križ.

Ker je vse vse, Maske niso — posamezne — pesmi, ampak je vse, kar Šalamun zapiše, ena sama nepretrgana poezija.

MUZIKANT IZ SAINT-MERRYJA

Guillaume Apollinaire

Končno imam pravico pozdraviti bitja ki jih ne poznam
mimo mene gredo v daljavi se kopičijo
vsak ki ga vidim mi je neznan
njihovo upanje ni nič manj močno kot je moje

Ne opevam tega sveta ne drugih ozvezdij
opevam vse možnosti sebe samega izven tega sveta in

zvezd
opevam veselje blodenja in užitek ob smrti

21. meseca maja 1913
brodniki umrlih in žretje
milijonov muh je zavohalo sijaj
ko je človek brez oči brez nosu in brez ušes
zapuščal Sébasta in stopil v ulico Aubry-le-Boucher

mladi mož je bil rjav na licih je imel barvo
jagod
človek ah! Ariane
igral je na flavto muzika je usmerjala njegov korak
ustavil se je na vogalu ulice Saint-Martin
in igral melodijo ki jo jaz pojem ki sem jo jaz
prvi zapel

Ženske ki so šle mimo so se ustavljale ob njem
prihajale so od vseh strani
medtem ko so zvonovi Saint-Merryja naenkrat začeli
biti
muzikant je nehal igrati in je pil pri vodnjaku
ki je na vogalu ulice Simon-Le-Franc
potem je Saint-Merry utihnil
neznanec s flavto je spet igral melodijo
trdno je stopal do ulice de la Verrerie
tja je stopil spremljal ga je trop žensk
ki so prihajale iz hiš
in iz prečnih ulic z blaznimi očmi
roke so stegovale proti roparju polnemu muzike
šel je brezbrizno igral je svojo melodijo
hodil je naravnost strašno

Sicer pa
kdaj bo kak vlak odpeljal proti Parizu

A prav tedaj
so golobi Molukov gnojili muškatski orešek
in istočasno
kaj si storila iz kiparja katoliška misija iz Bomeja

Sicer pa
hodi čez most ki povezuje Bonn z Beulom in se
izgubi v Pützchen

in tudi prav tedaj
neko mlado dekle zaljubljeno v župana
v neki drugi četrti
primerja torej poeta z etiketami za parfume

No smejači kaj prida niste iztisnili iz
človeštva
komaj ste pridobili malo maščobe iz njihove
revščine
a midva ki umirava ker živiva tako daleč
drug od drugega
iztegniva roke po teh tirih se vali dolg vlak
blaga

Jokala si ko si sedela ob meni na dnu kočije

In zdaj
si mi podobna žal si mi podobna

Podobna sva si kot arhitektura prejšnjega
stoletja
s svojimi visokimi dimniki podobnimi stolpom

zdaj se še više dvigujeva ne dotikava se več
tal

In medtem ko so ljudje živeli in se spreminjali

Je sprevod žensk dolg kot dan brez kruha
po ulici de la Verrerie sledil srečnemu
muzikantu

Sprevodi o sprevodi
kot nekoč ko se je kralj odpravljal v Vincennes
ko so ambasadorji prihajali v Pariz
ko je suhi Suger hitel proti Seini
ko je upor zamiral okrog Saint-Merryja

Sprevodi o sprevodi
ženske so se razlivale toliko jih je bilo
v vse ulice tam okrog
togo so se poganjale kot žoga
da bi muzikantu sledile
ah! Ariane in ti Pâquette in ti Amine
Mia in Simone in ti Mavise
in ti Colette in ti lepa Geneviève
drhteče in nečimrne so hodile mimo
njihov lahkotni hitri korak se je premikal po kadenci
pastoralne muzike ki je vodila
njihov pohlepni sluh

Neznanec se je za trenutek ustavil pred hišo
naprodaj
zapuščeno hišo z razbitimi
okni
prebivališče iz šestnajstega stoletja je
na dvorišču stojijo dostavna vozila
tja je vstopil muzikant
njegova muzika ki se je oddaljevala je postala medla
ženske so mu sledile v zapuščeno hišo
vse so vstopile kot osramočena drhal
vse prav vse so vstopile ne da bi pogledale nazaj
niso obžalovale kar so zapustile
to čemur so se odrekle
ni jim bilo žal dneva življenja in spomina
v ulici de la Verrerie kmalu ni bilo nikogar več
razen mene in nekega patra iz Saint-Merryja
vstopila sva v staro hišo
vendar v njej nisva našla nikogar

Večer je
v Saint-Merryju odzvanja zdravamarija
Sprevodi o sprevodi
kot nekoč ko se je kralj odpravljal v Vincennes
prišla je četa izdelovalcev kap
prišli so trgovci z bananami
prišli so vojaki republikanske garde
o noč
morje kopnečih pogledov žensk
o noč
ti moja bolečina in moje ničevno pričakovanje
slišim da zvok daljne flavte zamira

SPREVOD

Za g. Léona Balbyja

Ptica mirna ki letiš v obratni smeri ptica
ki si gradiš gnezdo v zraku
na meji kjer se že naša tla leskečejo
spusti svojo drugo večo zemlja te slepi
ko dvigneš glavo

Od blizu sem še jaz temen in brez leska
megla ki je ravno zatemnila luči
roka ki se naenkrat pred oči dvigne
obok med vami in vsemi drugimi svetlobami
proč grem da se bom našarel med sencami
in med ravno vrsto oči ljubljenih zvezd

Ptica mirna ki letiš v obratni smeri ptica
ki si gradiš gnezdo v zraku
na meji kjer se blešči že moj spomin
spusti svojo drugo večo
ne zaradi sonca ne zaradi zemlje
zaradi tistega podolgovatega ognja ki bo njegova
intenzivnost še naraščala tako da bo nekega dne edina
svetloba

Nekega dne
nekega dne sem čakal nase
rekel sem si Guillaume čas je da prideš
da bi se dokončno spoznal takega kot sem
sebi ki poznam druge
spoznam jih s petimi čuti in še z nekaterimi
drugimi
dovolj je da vidim njihove noge pa te ljudi lahko
tisočkrat pomnožim
njihove panične noge en sam njihov las
pa jezik če se mi ljubi igrati zdravnika
in njihove malčke če se mi zahoče biti prerok
drobovje ladjarjev pero bratov
drobiž slepih roke mutcev
ali pa zaradi slovarja nikakor ne zaradi pisave
pismo ki ga je pisal kdo ki ima več kot dvajset let
dovolj mi je da zavoham vonj njihovih cerkva
vonj rek v njihovih mestih
dišave cvetja v javnih parkih

o Kornelij Agripa sam vonj malega psa je dovolj
da natančno popišem tvoje kölnske someščane
njihove kralje modrece in povorke uršulink
ki si zaradi njih v zablodi pri vseh ženskah
dovolj mi je da okusim slast lovorja ki ga gojijo
da vzljubim ali da se narogam
in da se dotaknem oblek
nič ne dvomim o tem kdo je premražen kdo ne
o ljudje ki jih tako poznam
dovolj mi je da zaslišim stopicanje njihovih korakov
za večno razberem smer ki so jo ubrali
vse to je dovolj da verjamem
pravico imam druge obujati
nekega dne sem čakal nase
rekel sem si Guillaume čas je da prideš
z liričnim korakom so se bližali tisti ki jih imam
rad

Ni me bilo med njimi
velikani prekrti z algami so se sprehajali v svojih
podmorskih mestih kjer so bili še samo stolpi otoki
in to morje z jasnino svojih globin
mi je pretakalo kri po žilah in poganjalo moje srce
potem je na kopno prišlo tisoč belih ljudstev
vsak izmed teh ljudi je imel rožo v roki
govorili so jezik ki so si ga izmišljali med potjo
z njihovih ust sem ga razbral še zdaj ga govorim
sprevod je šel mimo v njem sem iskal svoje telo
vsi ki so prihajali in niso bili jaz
so drugega za drugim pripeljali koščke mene
zgradili so me polagoma kot se gradi stolp
ljudstva so se grmadila jaz sam sem se prikazal
ki so me vzpostavila vsa telesa in vse človeške reči

Tako so tekli časi in minili boga ki me je oblikoval
vidim samo bežno tako bežno kot vidim vas
in ko odvrnem oči od te prazne prihodnosti
vidim kako v meni preteklost rase

Ker mrtvo je samo to kar še ne obstaja
ob sijajni preteklosti je jutri brez barv
neoblikovano tudi ob tem kar je popolno
predstavlja vse napor in učinek

Prevedel Tomaž Šalamun

PESMI

Wallace Stevens

NEDELJSKO JUTRO

I.

Prijetnost ogledala, pozna kava,
oranže na s soncem obsijanem stolu

in zelena prostost kakaduja se na
preprogi meša, da bi razpršila
sveto molčečnost davne žrtve.
Malo se zasanja in čuti temo
vdora te stare katastrofe
kot spokojno temoto nad vodami luči.

Jedkost oranž, svetla, zelena krila
so kot stvari v procesiji za mrtvimi,
ki krožijo nad široko vodo, brez glasu,
Dan je kot široka voda, brez glasu,
utišan za korake njenih zasanjanih stopinj
čez morja, do neme Palestine,
območja krvi in groba.

II

Zakaj naj bo radodarna z mrtvimi?
Kaj je božanstvo, če lahko pride samo v
sanjah in nemih sencah? Ne bo našla v tolažbi
sonca, jedkem sadju, svetlih zelenih krilih,
ali drugje, v kakršnikoli blagosti
ali zemeljski lepoti, stvari,
ki jo bo lahko varovala kot misel nebes?
Božanstvo mora živeti v njej:
strasti dežja ali čudi sneženja;
bridkost samote, ali nepremagana
vzhičenja, ko gozd cveti; viharna
čustva na mokrih cestah v jesenskih nočeh;
vse slasti in vse bolesi, spomin na
vejo poleti, vejo pozimi.
To so mere, ki so usojene njeni duši.

III

Jupiter v oblakih se ni rodil kot človek.
Ni ga dojila mati, razmah njegovega
mitičnega uma ni pojila rodna dežela.
Med nas je vstopil kot mrmrajoči kralj,
ki se premika veličastno med svojimi služabniki,
dokler ni naša kri, premešana, deviška,
z nebesei, za povračilo prinesla hrepenenje,
vsi služabniki so ga zaznali, v zvezdi.
Bo naša kri propadla? Ali bo postala kri
raja? Bo zemlja, zdi se, vse to,
kar vemo mi o njem? Nebo bo tedaj
mного bolj prijazno, del muke in
del bolečine, po slavi takoj za
trajno ljubeznijo in ne ta
razdeljujoča, ravnodušna modrina.

IV.

Ona reče, "zadovoljna sem, ko prebujene
ptice, preden vzlete, preizkušajo resničnost
meglenih polj s svojimi blagimi vprašanji;
a ko odlete in se njihova topla polja
ne vrnejo, kje je potem raj?"
Ni takšnega kraja preročanstev,
ne starih himer na grobu, ne zlatega
podzemlja in ne otoka spevov,
kjer bi si duhovi gradili dom,
ne juga jasnovidnega, ne mrke palme, daleč
na nebeškem gričku, ki bi vzdržala, kot je
vzdržalo zelenje aprila; ali kot bo vzdržal
njen spomin na prebujene ptice, njeno hrepenenje po

juniju in večeru, ki ga je določila popolnost lastavičjih
kril.

V

"A tudi v zadovoljstvu," reče, "čutim
zahtevo po neki neminljivi slasti."
Smrt je mati lepote; torej lahko le ona,
edina, izpolni sanje in naše želje.
Čeprav posipa liste zanesljivega
izničenja na naša pota, na pot, ki jo je
ranila boleost, na mnoge poti, kjer je
donelo zmagoslavje v izzivalnih stavkih,
ali kjer je ljubezen šepetala del svojih
nežnosti; zaradi nje trepeče vrba v soncu
dekletom, ki so tam le zato, da sede in strme
v travo pred nogami, krotko. Zaradi
nje zlagajo fantje novo sadje na
omalovaževane pladnje. Dekleta uživajo,
zaidejo v strasti po nastlanem listju.

VI

Ali za smrt v raju ni sprememb?
Zrelo sadje nikoli ne pade? So veje
vedno težke pod tem popolnim nebom,
nespremenljive, obenem tako podobne
minljivi zemlji, z rekami, ki kot naše,
zaman iščejo morja, z istimi odmikajočimi se
obrežji, ki se boleost z njimi ne more zliti?
Zakaj postavljati hruške na te bregre reke,
mešati obale z vonjem po slivah?
Gorje, če bi tam morali vzdržati barve,
kot jih mi, svileno prejo naših popoldnevov
in prebirati strune teh omednih plunk!
Smrt je mati lepote, mistična,
ki v njenih razžganih prsih snujemo
naših zemeljskih mater brezspечно čakanje.

VII

Gibko in neobrzdano, obroč ljudi
bo pel v orgiji v poletnem jutru
svojo silovito predanost soncu,
ne kot bog, ampak kot to, kar bi lahko
bil bog, gol med njimi, kot praiživir.
Njih pesem bo pesem raja iz
njihove krvi, ki se nebu vrača;
v njih spev bo, glas za glasom, vstopilo
jezero in veter, ki se v njem stvarnik
veseli, drevesa, kot seraf in odjekujoči
hribo, ki v zboru odgovarjajo po daljšem
času. Dobro bodo poznali nebeško bratstvo
ljudi minljivih in jutra v poletju.
Od kod so prišli in kam gredo
pa bo razkrila rosa na njihovih stopalih.

VIII

Zasliši, nad nemo gladino, glas, ki
vzklikne, "Grob v Palestini ni
preddverje za duhove, ki oklevajo.
Grob Jezusa je tam, tam leži."
Živimo v pradavnem kaosu sonca,
v pradavni odvisnosti od dneva in noči,
med otoško samoto, brez jamstva, prosti
pred to široko vodo, ki ji ni moč ubežati.
Po naših gorah hodijo jeleni in prepelica
poje o nas v svojih odprtih krikih;
v divjini zorijo sladke jagode in na
osamljenem nebu, včasih zvečer
zalebdi jata golobov v negotovem
valovanju, preden se spusti
navzdol, v temo z razprtimi krili.

TRINAJST NAČINOV KAKO GLEDATI KOSA

I

Med dvajsetimi snežnimi gorami,
edina stvar, ki se premika,
je bilo oko kosa.

II

Kolebal sem
kot drevo,
ki so v njem trije kosi.

III

Kos se je zaganjal v jesenskih vetrnih.
Imel je majhno vlogo v pantomimi.

IV

Mož in žena
sta eno.
Mož, žena in kos
sta eno.

V

Ne vem kaj imam raje,
lepoto pregibov
ali lepoto namigov,
kosa, ko žvižga,
ali potem.

VI

Ledene sveče so prekrivale dolgo okno
z barbarским steklom.

Senca kosa
je švignila počez, sem in tja.
Razpoloženje,
zaznano v senci,
nerazrešljiv vzrok.

VII

O tenki ljudje iz Haddama,
zakaj si umišljate zlate ptice?
A ne vidite kako hodi
kos okrog nog
žensk ob vas?

VIII

Poznam plemenite naglase
in jasne, neizogibne ritme;
a tudi vem,
kos je vpleten
v to, kar vem.

IX

Ko je kos izginil izpred oči,
je zaznamoval rob
enega izmed mnogih krogov.

X

Ob pogledu na kose,
ki lete v zeleni svetlobi,
bi celo zvodniki ubranosti
zajokali, predirno.

XI

Peljal se je po Connecticutu
v stekleni kočiji.
Nekoč se je zdrznil,
senco svojega spremstva
je zamenjal
za kosa.

XII

Reka teče.
Kos torej leti.

XII

Večer je bil vse popoldne.
Snežilo je
in še se je pripravljalo na sneg.
Kos je sedel
na veji cedre.

Prevedel Tomaž Šalamun

HUDODELCI

Marjan Rožanc

(Nadaljevanje)

Ta fant se je najbrž že rodil brez upanja in tudi njegov temačen občutek sveta, ki ga je sčasoma razvil v samouničevalno strast, mu je bil najbrž že prirojen. Nikdar se ni namreč nad ničemer pritožil, nikdar nikomur nič očital. Redkobeseden in sam je hodil po svojih nedoumljivih opravkih po Poljanah in Kodeljevem, kot nekoč eden izmed slovitih slovenskih pesnikov, in pri tem vzbujal pri ljudeh neko posebno zanimanje in spoštovanje; morda je bila to le tista svojstvena oblika strahu, ki jo vzbujajo pri preprostih ljudeh vase zaprti, demonični posebnosti. Tudi oblačil se je namreč temu primerno, brez najmanjšega posluha za čas in okolje, v katerem je živel: zmerom je bil v kompletni enobarvni obleki, rajši v temni kot svetli, zmerom zapet z vsemi gumbi in zmerom v kravati. Suknjiča si ni razpel nikoli, niti v najhujši vročini, a snežnobeke srajce, ki so bile tisti čas že same po sebi več kot spotakljive, je menjaval vsak dan. Njegovi edini redni in nekoliko globlji odnosi z ljudmi so bili odnosi s pericami, likaricami, krojači, čevljarji in podobnimi. Pri vseh njegovih nedoumljivih poslih pa je bilo skoraj samoumevno, da tatvine in vlomi niso po njegovem okusu. Vse to je sicer opravljal načrtno in vztrajno, a z očitnim odporom: bolj kot plen in dobiček je zasledoval pri tem rekordno število, še najbolj pa sta ga pri tem poslu veselila težavnostna stopnja in brezhibnost izvedbe.

Ko mi je že nekoliko bolj zaupal, me je nekoč popeljal v svojo podstrešno sobico na Petkovškem nabrežju, asketsko opremljeno z železnim pohoštvo, in mi brez besede pokazal zbirko pištol, ki jo je hranil kar v kovčku pod posteljo. Tu je bilo na enem samem kupu zbrano skoraj vse strelno orožje kratkih cevi, kar ga je bilo to stoletje še v rabi, seveda skrbno naoljeno in očuвано pred rjo. Od starih Coltov na bobnič do lahkih damskih pištol in repetirk, ki so nam tik pred vojno burile otroško domišljijo v detektivskih filmih, do resničnega ubijalskega orožja, kakršnega je industrija izpopolnila šele v zadnji svetovni vojni in ga zaradi uspešnejše prodaje uravnala na en sam kaliber: Steier, Walter, Saurer Suhl, Beretta... Ne da bi se kaj posebno navduševal, je potežkal na dlani samo ameriško polavtomatsko pištolo Tommy gun, kalibra 11,9 milimetra, ki bi utegnila biti nekoč last kakega chicaškega gangsterja, in nemško vojaško pištolo 08, imenovano kolenka, katera medvojna cena je bila — tako sem vsaj slišal — življenje esesovca. Prav tako molče, kot mi je pokazal ta svoj zaklad, mi je nazadnje potisnil v roko ploščati browning, izvirne belgijske izdelave, in me povabil na poskusno streljanje v

klet opuščene salezijanske cerkve na Kodeljevem. Tu je s kredo, ki se mu je očitno gabila, ker se je drobila in spravljala v nevarnost njegovo brezmadežno temno obleko, zarisal na zid eno samo tarčo, potem pa sva začela streljati. V zaprtem prostoru seveda ni samo pokalo, ampak dobesedno grmelo, in to še dolgo potem, ko sva že prenehala. Kakor hitro pa sva bila že napol omotična in skoraj oglušela spet zunaj, na nogometnem igrišču športnega društva Slovan, Ivan ni več mogel prikrivati svojega nezadovoljstva. Ne zaradi slabega streljanja, saj je kljub gostemu prahu, ki se je dvigoval od zidu, zadeval nenehoma v sredo, ampak zaradi pištol in njihovega slabotnega učinka. To ni bilo zanj kratko malo nič, te pištole! Ne samo, da je za večino od njih — in to prav za tiste močnejšega kalibra, kakršna je njegova kolenka — težko nabaviti strelivo ali pa ga sploh ni mogoče dobiti, ampak njihov učinek nasploh je prepiškav. To mi je povedal v svojih polstavkih, kakor je samo on znal. Treba bi se bilo lotiti lastnoročne izdelave bomb. Gradivo in razstrelivo zanje je veliko lažje dosegljivo, njihova razdiralna moč pa je vsaj vredna truda in namena.

Tega nisem komentiral. Motivov za tako odločitev je bilo že v zraku, ki sva ga dihala, več kot dovolj, tako da se mi ni zdelo vredno o njih še posebej razpravljati. Vprašanje je bilo tudi zame natančno tako, kakor ga je zastavil Ivan, čeprav ga ni izgovoril naglas: ali vse skupaj opustiti, ali pa se lotiti stvari temeljito.

Njegova edina slabost je bila pravzaprav Štefka. Kot ženska ga prav gotovo ni obvladovala do te mere, da bi ji moral hlapčevati, ampak so morali biti tu še drugi, meni nerazumljivi vzroki. Morda ni prenesel njene površnosti, klepetavosti, nezvestobe, sebičnosti in lažljivosti in jo je hotel pripraviti vsaj k zvestobi, zvestobi njemu ali njej sami, ali pa so ga — nasprotno — privlačila pri njej prav njena površnost, klepetavost, sebičnost in lažljivost, ki so bile v svetu, ki ga je hotel pognati v zrak, pravi eksploziv. Dejstvo je, da je punca v resnici delovala razdiralno, kjerkoli se je pojavila, včasih žal celo med nama. V svojih strasteh se skratka za življenje nista ujela, morda se jima je to posrečilo edino v smrti, čeprav sta tudi umrla različno.

Ko je namreč streljanje in vreščanje potihnilo, sem se splazil po hosti navzdol skoraj do zadnjih dreves pogledat, če lahko komu od njiju kaj pomagam.

Štefka je ležala kar tam, kjer je obležala, tako za skednjem: prepustili so jo trumi vaščank, skratka babnicam in njihovi radovednosti. Ivana, ki je obležal precej višje v hribu, skoraj pred prvim

drevjem, izza katerega sem kukal, so obstopili trije miličniki in nikogar niso pustili blizu. Nekaj časa so molče stali nad njim in se nekako čudili, vsak v sebi razdvojen na nepotešeno sovraštvo in nezavedno spoštovanje. Ivan je bil vsekakor že mrtev, a najbrž je umrl od notranje krvavitve, tako da ni bilo niti najmanjšega krvavega madeža ne na njem ne okrog njega in je še kar naprej ležal med njimi veličastno črn in bel. Potem ga je eden izmed njih zgrabil za kravato, ki jih je najbrž najbolj bodla v oči, in ga začel kot na zanki vleči navzdol. Dričal se je za njim v glavnem po petah, pri čemer se mu je izmuznil z nog najprej eden potem pa še drugi čevelj, potem ena in še druga nogavica... Tako so imeli nazadnje v dolini mrliča, kakršnega so najbrž hoteli imeli: v kravati in bosega.

O vsem tem sem lahko razmišljal in čustvoval tako na dolgo in na široko samo zaradi negotovosti. Pa tudi zaradi nevednosti. Če bi se mi vsaj sanjalo, kaj me pravzaprav čaka, če bi imel obtožnico že v rokah in bi vedel, da mi je pisano najmanj dvajset let kaznilnice ali da mi je usojeno samo še nekaj dni življenja, bi najbrž vse te dni preživel v smrtnem strahu in v načrtih za beg. Dokler pa sem še živel v nevednosti in je bilo tisto najhujše še odloženo, sem lahko pozabil na kaznilnico in na smrt in si privoščil vsakršno razkošje.

Prav zato sem se zasliševalca tudi bal.

In ko je paznik končno odpahnil vrata, sredi popoldneva in z vodnikom ob svoji strani, kar ni moglo pomeniti drugega kot poziv k preiskovalcu, sem se najprej nagonsko umaknil še globlje v dimnik. V hodnik me je spravila šele pomisel, da me morda kličejo zaradi kake neurejene formalnosti, ker pač nimam te sreče, da bi se kdaj odrešil te mučne negotovosti. Tako sem štorkljal pred vodnikom po stopnicah navzgor kar malce zagrenjen, če ne celo žalosten.

V svetlem prostoru, v katerega me je vodnik skoraj pahnil, pa mi je bilo takoj jasno, da sem končno res pred zasliševalcem, pred človekom, na katerega sem bil tako hudičevo radoveden in od katerega je bila odvisna moja usoda. Svetloba me ni zaščemela samo v očeh, ampak po vsem životu. V hipu mi je razburjenje prekrvavelo prav vse telo, in dotlej tako na smrt bledikav, sem postal najbrž kar rožičast.

Zasliševalec seveda ni bil vojaček, ki je sedel za nizko mizico s pisalnim strojem, zgrbljen vase in nezainteresiran za okolico kot slepec, ampak človek pri oknu. Visok in zajeten človek, ki se je pozibaval tam z rokami na zadnjici in požvižgaval predse, obenem pa bolščal v prazno, skozi okno ali kar tako nekam tjavdan. To njegovo zamišljenost in odsotnost sem si razložil kot eno izmed pretvez, s katerimi so si zaporniški voditelji ohranjali avtoritevo, ki jim je bila za opravljanje njihovega posla več kot potrebna; tega je bilo pač treba milostno čakati. A kakor hitro se je obrnil proti meni, sem hitro spremenil mišljenje: njegovo zadrževanje in požvižgavanje pri oknu ni bilo nika kršen trik, zakaj temu človeku podobne pretveze že

na prvi pogled niso bile potrebne. Tudi on je bil sicer v vojaškem oblačilu, vendar kar v srajci, poleg tega pa je imel prav nevojaško kuštrave lase in svetel, nekoliko melanholičen pogled, zazrt bolj vase kot vame. Tudi on je bil neobrit. Že na prvi pogled bolj bohem kot vojak. Pesnik v uniformi. Nevaren človek.

"Jesi li ti Petar?" je vprašal, še preden je sedel k papirjem na mizi, vprašal z globokim in zvonkim glasom zgodaj dozorelih mladeničev, s katerimi je najbrž presenečal ljudi že vse življenje, zlasti ženske. "To pitam zbog toga, da se ne zamaramo formalnošču."

"Jesam."

"Onda sedi, Petre," je rekel in mi pokazal na stol pred mizo.

Šele ko sem sedel, je naslonil glavo v dlani in se me dodobra ogledal, zaenkrat še docela nepodjetno in celo malce žalostno, kot se pač rado dogaja ljudem, ki imajo zmerom natančno izdelane predstave o svetu in ljudeh, a ki le malokrat ustrezajo resnici. Preveč spodoben sem bil najbrž videti v njegovih očeh za tako banalnega kriminalca.

"Pre nego počnemo da razgovaramo," se je končno zganil, "da malo pripalimo." In res je odprl cigaretnico, izvlekel iz nje eno samo cigareto in jo z vajeno natančnostjo prepopolovil. "Evo, tebi pola, meni pola. Uprkos svemu drugarski. Socijalistički."

Njegova ljubeznivost me je presenetila, a obenem tudi prestrašila. Prav nič začuden ne bi bil, če bi mi z vžigalico, ki jo je vkresal, opalil trepalnice in obrvi; tako čudaško spremenljivost je bilo od njega pričakovati. A cigareto mi je prižgal le z vršičkom plamenčka in celo spodobneje kot sem pričakoval: najprej meni in šele potem sebi. Tako mi je bil zoprni samo še njegov moralistični prizvok, s katerim se me je loteval, moralistični prizvok, ki je bil obarvan politično in ki so se ga posluževali kar vsi ljudje v tej deželi. Vsaj s kriminalcem bi se lahko pogovarjal kot s kriminalcem.

"Dobro, ajde, kucaj, Janezu," se je nenadoma zdramil in povzdignil glas proti vojaku, ki je medtem že skoraj otrpnil v svoji sključeni in nezainteresirani drži nad pisalnim strojem. "Samo nemoj da pišeš i moja pitanja. Kucaj samo njegove odgovore."

Potem se je zazrl vame in nekoliko razširil oči, kot da me je pravzaprav šele zdaj zagledal.

"Znaš li ti," je spregovoril nenadoma, kot je imel navado, "Paskvatea Kacanigu, Marija Delponta i Savra Kudičinija?"

Mislil je Pasquala Cazzanigo, Maria Del Ponta in Saura Cudiccinija. Samo kako se je spomnil ravno njih in zakaj — to mi seveda ni bilo jasno.

"Znam ja njih," sem prikimal. "I ne samo njih. Znam ja i Giaccinta Ballardinija i Ginu Gismond i još neke druge članove italijanskog kulturno-umetničkog društva Antonio Gramsci u Ljubljani."

"Pitam te samo za njih trojicu. Gde ste se upoznali?"

"Hranili smo se zajedno u ljubljanskom

restoranu Ferlež."

"I šta ste još radili?"

"Drugovali smo, pričali, izlazili zajedno ... Ponekad sam subotom uveče dolazio tamo u njihove prostorije na igranku. Bilo je tamo uvek veselo društvo i pre godinu dana, prije nego što sam otišao u Pariz, zalazilo je tamo mnogo ljudi."

"I šta još? Šta ste još radili?"

Niti pri najboljši volji nisem vedel, kaj pravzaprav hoče s temi Italijani. Moral sem dobro pobrskati po spominu, da bi se spomnil še česa, a njegovo spraševanje se mi je zdelo tako bedasto, da sem se kar nehote posmejal. Ali je res mislil, da sem tako prekleto naiven in neumen? Ali pa si je domišljaj, da je tako prekleto zvit in da me bo z vsem tem uspaval, potem pa mi na vsem lepem postavil eno samo vprašanje, eno samo neusmiljeno vprašanje, ki bo zadelo naravnost v jedro problema in spričo katerega bom takoj kapituliral. Odgovarjal sem mu torej, zraven pa sem si mislil, da je njegovo okolišanje le malo prepoceni.

"Ponekad mi je neko od njih doneo ponešto iz Italije," sem rekel. "Kakvu knjigu, komad odela i tako..."

Kolikor bolj se je zasliševanje sprevračalo v igro, toliko bolj sem se pučutil hrabrega.

"Ko to? Paskvale, Marijo ili Sauro?"

"Niko od te trojice, nego drugi Italijani iz tog društva. Ova trojica nisu smeli u Italiju."

"A zašto nisu smeli u Italiju?"

"Pa to valjda i sami dobro znate."

"Ja znam, ali hoću da saznam od tebe."

"Iz sličnih razloga zbog kojih nisam smeo ni ja," sem nadaljeval nekoliko previdneje. "Imao sam tamo sukoba sa fašistima i italijanskim nacionalistima i dok je bilo nade, da se u Trstu zadrže Jugosloveni ili da u Italiji preuzmu vlast komunisti, još sam mogao tamo nekako da živim. Posle sam morao da kidnem. Otišao sam u Ljubljano i preuzeo jugoslovensko građanstvo."

"Ali oni, koliko je meni poznato, nisu preuzeli jugoslovenskog građanstva. A bilo je i nekih drugih razlika između njih i tebe."

"Pa dabome, njihov je položaj bio mnogo teži."

"Teži, kažeš. Kakav?" Spet si je prižgal cigareto, samo da je tokrat ni razpolovil in polovičke ponudil meni: te zadeve so ga res zanimale v tolikšni meri, da je pozabil celo na svojo socialistično dobrotljivost.

"Pa oni su likvidatori komunističke partije Italije," sem skoraj vzkliknil. Dokler se od vsega tega nisem počutil niti malo ogroženega, sem mu stregel z železnimi podatki skoraj z veseljem, najmanj tako, kot da si z njimi nabiram kapital za pozneje, ko se bo začelo zares. "Imali su puno toga iza sebe, samo da se ja o tome nisam raspitivao. Znam samo to da ih je partija posle takozvanog demokratskog konstituisanja vlasti u Italiji povukla u ilegalu i da su bili kasnije na procesu u Padovi, koji je bio podignut protiv njih tobože zbog ubistava, osuđeni u odsutstvu. Jedni na dve sto godina, a Pasquale Cazzaniga čak na dve sto

trideset godina zatvora, kao što to italijanski zakoni dozvoljavaju. Živeli su dakle tamo ilegalno, ustvari krišom, a posle nekakvog dogovora između jugoslovenskih vlasti i komunističke partije Italije prebačeni su ilegalno preko granice u Jugoslaviju. I živeli su posle tu slobodnim životom, jedni u Ljubljani, drugi na Rijeci..."

"Likvidatori komunističke partije Italije, kažeš. Dakle, ipak značajne zverke. Sa priličnim revolucionarnim i organizacionim iskustvom, a ujedno i ljudi koji ne prezaju mnogo od bilo čega. Pokažeš im prstom na nekog nezaželenog čoveka i oni ga ucmečaju, ovako, uzgred, takoreći za šalu."

"Ja to nisam primećivao. U Ljubljani su mi izgledali prilično izgubljeno i beznadežno. I svi su ih pre svega tretirali kao naše ljude kojima bi trebalo da se pomogne."

"Pa naši su možda i bili, dok nije izbio sukob sa Sovjetskim savezom."

"To ja neznam. U poslednje vreme nisam ih više viđao."

"To ti ne znaš," je rekel nejeverno in celo posmehljivo. "A da li ti znaš da je već duže vremena, sve do ovih poslednjih dana, pošta, koja je dolazila za njih iz Italije, dolazila na tvoj naslov. I da je tu poštu redovno primao od tvoje gazdarice Marijo Delpont? I da je sada zajedno s njima i s tobom u zatvoru i tvoja gazdarica?"

"To nisam znao."

"Ako nisi znao, sad znaš. I imaćeš još dosta vremena da o tome porazmisliš." Polegel je na naslonjalo stola in prekrizal roke na prsiah, kot da mi velikodušno dopušta, da zdrsnem v prepad, ki ga je bil odprl pred menoj, prav do dna. Potem je postal spet prijaznejši: "Vidim, postalo ti je vruće. I baš zbog toga ćemo sada najprije da razgledamo tvoje olakšavajuće okolnosti."

Res mi je postalo vruće, ne da bi si znal to do kraja pojasniti. Najprej sem skušal v svakem njegovem vprašanju odkriti spretno nastavljeno past in ves čas čakal na tisti pravi, zadnji in zahrbtni udarec — in že to me je veljalo tolikšnega napora, da mi je začel pot kar curkoma mezeti spod pazduhe. Zdaj pa so se tudi vse te politične homatije, ki jih doslej sploh nisem jemal resno, na vsem lepem nevarno zapletle. Nisem se jih sicer še bal, ampak vsega tega je bilo že kar nekoliko preveč... In moral sem napraviti ne samo izmučen, ampak tudi prav neumen obraz, zakaj preiskovalec se mi je na lepem zasmel, in to prav od srca.

"Opet nešto ljudsko, jeli," je povzel čez čas nekoliko zbadljivo, "i to te iznenađuje. Ali znaj da mi socijalisti ljude ne uništavamo, već spašavamo, ponekad i protiv njihove volje."

In ker sem ga še vedno gledal zabodeno in nezaupno, niti malo hvaležno, se je sklonil naprej in se zasopel:

"Pa šta ti misliš, budalo jedno, da češ izaći na proces sa plaćenim braniocem, nekom čuvenom advokatskom markom! Imaćeš ti branioca po službenoj dužnosti i ništa drugo. Još gore od toga, branit će te jedan student prava, naš stipen-

dista, kojeg ćeš po prvi put videti svega pola sata pre počeka rasprave i kojeg mi stipendiramo da nam bude jednom tužioc. I pred sucem će kazati tačno ono što ćemo nas dvoje sada da se dogovorimo odnosno što ću ja da mu kažem. Jasno?"

Prikimal sem.

"I kad kažem da ćemo najprije razmotriti tvoje olakšavajuće okolnosti, nemoj da razmišljaš o tome, kako su Italijani i gazdarica iskoristili tvoj naslov, kako si u poslednje vreme mnogo odsustvovao od kuće i kako ne možeš prihvatiti te odgovornosti. Batali te sitnice, jer je to najmanje od onoga, čega te u stvari optužujem i što si stvarno počinio. Ona prava istraga će tek da počne. I baš zbog toga da bi mogao iskrenije da se otvoriš i progovoriš, treba najprije da mi ispričaš tvoje općenite olakšavajuće okolnosti."

"A kako da vam jih ispričam. Još uvek ne znam šta sam uopšte zakrivio."

"Vidi ti njega!" je zinil. "Ne zna šta je zakrivio! Pa da li ti uopšte znaš da te samo za ono što si ispričao svojoj gazdarici, kači paragraf kaznenog prava o neprijateljskoj propagandi, po kojem ti sleduje kazna od dve do petnaest godina strogog zatvora. Pa pomoće, sve mi izgleda, da ti još uvek spavaš dubokim snom. Ima jedan oficir, nosioc partizanske spomenice, koji je pre samo nedelju dana sedeo na ovom istom mestu i koji je za jednu samo rečenicu dobio osamnaest godina zatvora. Rekao je samo da bi posle svega što je prošao teško pucao u bilo kojeg vojnika sa petokrakom na šapki i — gotovo! Prelom vojničke zakletve! Osamnaest godina!"

"A šta imam da kažem u svoju odbranu?" Še vedno nisem jemal vsega čisto zares.

"Imaš ti da kažeš svašta. Evo, i ja sam znam da si se posle rata uključio u našu posleratnu izgradnju, da si učestvovao u nekim omladinskim akcijama i da si još uvek kandidat za članstvo u partiji. Nismo mi tebi slali u inostranstvo tek tako."

Gledal sem ga najbrž čedalje bolj neumno in zmedeno.

"Evo," je rekel, "ja sam ću da ti pomognem. Iz kakve si porodice? Šta ti je bio otac? Buržuj? Radnik?"

"Šta ja znam šta je zapravo bio!"

Zdaj mi ni bilo dosti samo njegove sprenevedavosti, ampak tudi njegove preproščine. Zazdelo se mi je celo, da sem ga končno le spregledal: bil je pač primitivec kot skoraj vsi bohemi. In brž ko je dregnil vame z žaljivo poenostavljenim vprašanjem o socialnem poreklu in družini, takoj me je zgrabilo, da mu postregel s svojimi resničnimi živlenskimi podatki, z nekoliko bolj zapletenimi stvarmi, kot so živele v njegovi patriarhalni glavi, z dejanskimi meščanskimi protislovji, s Trstom in podobnimi sranji. To bi ga morda vsaj osupnilo in zmedlo, da bi ne bil tako prekleto samozadovoljen, a morda bi ga celo iztrgalo iz njegovih poenostavljenih predstav o svetu. Zadostovalo bi mi že nekaj besed: kako se lahko na primer ta njegov železni patriarhat že nekaj sto

kilometrov od tu sprevrže v nasilen matriarhat in kako je včasih sinove umestneje spraševati o materi kot o očetu.

Povedati sem mu hotel o mladi Hercegovki, torej Srbkinji, ženski njegove krvi, podjetni babnici, ki jo navdušenost kot slepa sla popelje s hercegovskega krasa k morju, naprej v Split in potem v Trst. In kako je ta ženska, vse bolj in bolj praktična, ki je v nobeni družini ni bilo sram izreči hercegovskega rekla "bolje se dobro usrat' nego tri kile grožđa", že v Trst prišla z lepim svitkom papirnatega denarja v svoji bogati kiti las, ker se je zlahka odrekla zlatim dukatom za umazani, posvaljkani papir, ki sicer kroži iz rok v roke, a se pri tem kar množi in množi; in kako se je v Trstu ta Hercegovka, torej Srbkinja, leta 1917, ko vojne med avstroogrsko in zavezniki še ni bilo konec in tudi ne vojne med avstroogrsko in Srbijo, brez kakršnihkoli predsodkov omožila z avstroogrskim poročnikom Perom Berdonom, Kraševcem, enim izmed redkih slovenskih oficirjev v vojski dvo-glavega orla.

In potem seveda še o tem poročniku, ki so ga lipicanci in španska jahalna šola v Lipici že v rani mladosti navdušili za cesarski Dunaj in vojaški poklic. Kako je ta mladi poročnik po končani vojni veliko bolj verjel kongresu evropske socialne demokracije v Štokholmu, ki naj bi ohranil neminljivo vzhodno cesarstvo, kot v novo Jugoslavijo in podobne muhe enodnevnice, še vedno predvsem vojak in šele potem narodnjak. Kako je potem še dolga leta trpel zaradi meja, ki so jih neodgovorni zanesenjaki potegnili med narodi, in pri tem še vedno neutolažljivo sanjal o nekdanji avstroogrski monarhiji. Tako zelo neutolažljivo sanjal, da je oglušel za stvarnost. Še na misel mu ni prišlo, da bi z ostalimi slovenskimi begunci zbežal v Jugoslavijo, ampak je ostal s svojo ženico v Trstu, z ženico, ki je iz svojih prihrankov odprla v ulici Ghega RISTORANTE "VICINO AL MARE", čeprav je bil njegov položaj v Trstu kljub temu iz dneva v dan vse bolj žaljiv. Kako naj bi se tudi godilo bivšemu avstroogrskemu oficirju v Italiji! Dokler še ni bilo fašizma, je še nekako šlo: služboval je pri nekem lesnem veletrgovcu in na železniških postajah od Postojne do Občin ocenjeval in meril les, ki je prihajal iz Jugoslavije, potem, po fašističnem pohodu na Rim, pa se je samo še dve leti potikal od Postumie do Poggioreala sul Carso, ko so ga kar na lepem odslovili iz službe. Potem je bil polnih šestnajst let brezposeln, toliko kot delomrznež. A bolj kot njegov ponižujoči položaj ga je mučila ustaljenost razmer, predvsem ta nagnusna italijanska kraljevina z okraskom liktorskih sekir, sovražnica avstroogrške monarhije in slovenskega naroda, ki kar ni hotela in ni hotela propasti. To ga je končno do kraja pobilo. Sedel je v kot ženinega lokala, zagrenjeno prebiral časopise in se skoraj dvajset let sploh ni več zganil.

Za njegovo oficirsko čast in dostojanstvo je skrbela poslej njegova vrla ženica, ki se je našopirila za blagajno svoje restavracije, kakor se lahko

našopiri samo nadušna ženska, in od tam nadzorovala počutje gostov, ustrežljivost natararjev, pridnost poslov in nedotakljivost svojega moža. Našopirila se je tam in tudi sama leta in leta sedela nad temi svojimi ljudmi kot koklja nad piščanci. Lokal seveda ni šel dobro; za preproste mornarje in luške delavce je bil nekoliko prefin, za boljše meščane pa politično sumljiv in slabo prezračen, ampak za materinim hrbtom je stal kapital srbske pravoslavne občine v Trstu. Ne toliko denar kot črno oblečeni možje s črnimi, poltrdimi klobuki, ki so se vsako nedeljo zbrali ob grški pravoslavni cerkvi, ne da bi kdajkoli prekoračili njen prag, ker je bila cerkev njihova samo po zunanjem videzu, mašo pa so tam noter brali v grščini. Samo zbrali so se tam kot nekakšna pollegalna loža prostozidarjev, izmenjali med seboj misli, ki so se vrtele predvsem okrog njihovega brezimnega kapitala, naloženega v stanovanjska poslopja, torej misli o starinah, vzdrževanju hiš in podobnem in se potem do prihodnje nedelje spet razšli, ne da bi jim lahko kdorkoli prisodil, da so ti mračnjaki in pusteži pravzaprav najbogatejši ljudje v Trstu. V zaščiti ženice in teh ljudi, ki jih sam nikdar ni videl, je torej sedel oče v kotu lokala in prebiral časopise, zvečer pa s posebno ljubeznijo pripravljaj mineštro zase in za svoje redke, maloštevilne goste, vse bolj pobit in vse bolj odvisen od svoje Hercegovke. Bili so sicer trenutki, ko se je končno odločil za kakšno samostojno dejanje, vendar še to šele na njeno prigovarjanje: šel je na primer na Corsko d'Italia in si kupil blago za poletensko obleko, zakaj oblečen je le moral biti reprezentativno. Ko pa je prinesel blago domov in ga pokazal svoji ženi, je bilo njegove samostojnosti že konec. Blago je bilo pretemno, pretemno za poletje in za njegova leta, saj navsezadnje še ni bil tako star, da bi se moral zavijati skoraj v črno, in čimprej ga je bilo treba spraviti nazaj do trgovca in zamenjati za kaj svetlejšega, vedrejšega. Potem je zavitek z blagom še ničkolkokrat odvezal in zavezal in ga najmanj tri dni prizadeto pestoval v naročju, jezen na ženo, na trgovca in nase, nazadnje pa se je le odločil in odnesel blago nazaj. Potem je vse poletje sedel v kotu lokala v svetli obleki in vzbujal ženi njemu nerazložljiv, nadležen ponos.

Pri tem pa je bilo najbolj presenetljivo to, kako je ta ubiti, nesamostojni človek vzbujal v svoji okolici vse več spoštovanja, kako se je vse bolj stopnjeval njegov ugled, in to kar pri vseh ljudeh, tako pri Italijanih kot Slovencih, tako pri Srbih kot Hrvatih. Veljal je za poštenjaka in lojalnega državljana, obenem pa tudi pri vseh hkrati za velikega, neomajnega rodoljuba, pred katerim so se odkrivali že zdaleč. In ko se je proti koncu vojne razmahnilo odporniško gibanje, ko so po okolici Trsta začeli krožiti prvi oboroženi odredi, so se oglašali pri njem tako Slovenci kot Italijani, tako komunisti kot krščanski demokrati, in ga snubili kar vsi po vrsti. Še več kot to: kot nekdanjem oficirju, torej človeku, ki je bil šolan za vodenje vojaških zadev,

so mu ponujali komandantska mesta. On pa se je pri tem odločal in cincal, ne da bi se mogel iztrgati iz svoje mrtvoudnosti, in preden se je odločil za karkoli, so že prišli ponj Nemci.

In Hercegovka? To ni prizadelo njene ženskosti in njenega ponosa, temveč predvsem njen materinski čut: aretacijo svojega moža je doživela domala tako, kot da so ji odtrgali od prsi dojenčka. Pri priči je zaprla lokal in si sploh ni več barvala las, ki so ji bili že zdavnaj posiveli, ampak je vse svoje prihranke in ves svoj prosti čas porabila samo še za obletavanje in podkupovanje nemških in italijanskih oficirjev, za brezkončne pogovore z nemočnimi advokati, za pripravljanje in prenašanje ogromnih paketov, za vztrajno trkanje na vrata tržaške rižarne, ki pa se ji kot zakleto niso hotela odpreti. Sredi tega nenehnega tekanja in zasopljivosti pa jo je nekega dne zgrabil silovit krč bronhialnih mišic in ji vzel sapo, jo neusmiljeno vrgel po tleh in jo kar sredi ceste zadušil — da, še preden so njenega moža spalili in prav vsega, kar ga je še ostalo, spustili skoz dimnik.

Po vsem tem me je res imelo, da bi ga vprašal: Kaj sem torej jaz? Proletarec? Buržuj? Malomeščan? Slovenec, Srb, Italijan? In kaj je bil moj oče? Kaj moja mati? Vendar ga nisem vprašal ne enega ne drugega. Čeprav sem besnel in me je preganjala hudobna želja, da bi ga vsaj malo pretresel in mu dal misliti, sem kljub vsemu čutil tudi to, da mi je pravzaprav potrebno še nekaj več: beseda, spricho katere bi se mu zmešalo, hipnotičen pogled, ki bi ga za vselej odvrnil od tistega usodnega vprašanja, ki sem se ga najbolj bal.

"Kažeš bio," je dodobra premler moj jezljiv stavek. "Znači: nemaš ga više?"

"Nemam," sem mu odvrnil bolj nerad. "Poginuo je za vreme rata. Spaljen je u krematoriju trščanske rižarne."

"Kao komunista i partizan?"

"Ne," sem odkimal. "Možda kao antifašista i patriot."

"Evo, vidiš," je vzkliknil vzpodbudno, "to je več nešto. Ti si dakle sin revolucionarne proletherske porodice."

Spet sem se vgriznil v jezik. Zdaj mi je bilo za malo. Ta srbski kmet se je prizanesljivo in povsem neupravično istovetil z mano. Še huje: ta patriarhalni nezadovoljnež, ki bi mu najbrž vsa moja familija zavidala njegov trden, s tisočletji utrjen socialni položaj, je zviška razsojal o mojem proletarskem poreklu.

"Da," sem rekel nazadnje izzivalno, "ja sam revolucionarno prolethersko dete. I to jedno između redkih u Jugoslaviji."

"Čekaj, čekaj!" To je veljalo Janezu, ki je tolkel po pisalnem stroju, mene pa je vprašal z vso resntbo: "Kako to misliš?"

Spet sem se vgriznil v jezik, molčati pa vseeno nisem mogel:

"To ne mogu da vam objasnim, pošto ne bi mogli da me razumete. Ako ste kao revolucionar

čitali i marksističku literaturu, onda znate, da postoji klasna svest i da postoji i prag te svesti, koju klasno određen čovek ne može da prekorači."

"Čekaj, Janezu," se je spet zadržao na vojaka, "kucat ćeš kad ću da ti kažem." Potem pa se je nič manj zariplo zabodel še vame: "Šta ti to znači?"

"Hoću da kažem," sem rekel, "da ne možete vi da presuđujete i odlučujete o tome, ko je proleter i ko nije, pošto ste vi sami seljak. I to čak seljak u zemlji u kojoj još nije izvršena prvobitna akumulacija kapitala i proletarizacija seljaka. Vi ste u stvari seljački buntovnik!"

Vstal je. Pravzaprav: kar dvignilo ga je.

"Mogao bih da budem uvređen," je rekel še le čez čas, "ali znaj da nisam. Ima nešto u tome što kažeš. Ali ima i nešto što je meni, patrijarhalnom seljaku, kao što kažeš, i tebi, proleteru, zajedničko, a to je baš buntovnost." Počakal je, da je ocenil, kako sem sprejel njegove besede, in ko je ugotovil, da sem jih sprejel z razumevanjem in spoštovanjem, je nadaljeval: "Samo pazi, ja znam svoju buntovnost vrlo dobro, i odakle mi dolazi i zašto, dok o tvojoj nemam ni pojma. A baš to hoću da znam. Sa mog stanovišta si ti ipak građanin, znači gospodski čovek, koji nema uzroka za bilo kakvu buntovnost. Ja tebe — tačno kao što si kazao — posmatram sa svog seljačkog stanovišta i zavidim ti tvoju gospodsku mladost, a ti meni pričaš o nekakvom proletarskom revoltu. Odakle ti on?"

Razpoloženje je postalo pogovorno, zapeljivo; v tem je bil vsekakor mojster. Kar nehote sem se dvignil, da bi se malce sprehodil in zbral svoje misli, tedaj pa je že planil k miznici in pokazal povsem drug obraz:

"Sedi, majku ti tvoju...!" se je zadržao, z obema rokama v predalu, v katerem je zaropotal s pištolu. "Ko ti je dozvolio, da se digneš! Dovoljan ti je još samo jedan nesmotreni gest pa da ti sručim u trbuh svih tih šest metaka koje držim u ladici. Nisam ja još prestao sa borbom. Još uvek reagiram instinktivno."

Šele ko sem sedel, se je nekoliko pomiril. Še vedno je bil sicer na nogah, ker mu nenadni naval krvi, ki mu je zapljusnil možgane, ni dovolil, da bi se kar takoj posadil nazaj na zadnjico. Zaprl je miznico in s pomirjevalnim gibom zavrnil pisarja, ki je bil prav tako skočil krišku, ne da bi jaz to sploh začutil:

"Sedi, Janezu!"

Potem se je spustil na stol še sam.

"Slušaj dobro, budalo jedno," je rekel mirneje proti meni, "kadgod uđeš ovamo, imaš da sedneš na tu stolicu ispred mene i da sediš tu ispravno, s rukama na kolenima ili na grudima, i da se uopće ne mičeš." Potem se je posmejal, skoraj bi rekel dobrodušno, a bolj sebi in svoji pretirani vojaški prenapetosti. Mene s tem vsekakor ni pomiril. Imel me je za nevarno, zahrbtno zver — o tem zdaj skoraj ni bilo več dvoma, ali pa so bile njegove skušnje z ljudmi, s katerimi je imel opraviti, kar

nasploh krvave. Naj je veljalo eno ali drugo, oboje me je na mah streznilo in prestavilo spet v resničen svet, svet preiskovalne sobe. On pa se je medtem že prizadeval, da bi me spravil v prejšnje, pogovorno razpoloženje: "Sve što ti dozvoljavam je to, da ponekad zaviriš kroz prozor i da za momenat ili dva uživaš u tom prekrasnom pejzažu. Tu dole — znam ja dobro što tebe muči — je Hilendarska ulica koja vodi do Autokomande i do novog štadijon Partizana. Interesuješ li se za fudbal?"

Raztreseno sem pokimal. Skozi okno sem bil pogledal že zdavnaj in žal se medtem ni prav nič spremenilo ne okno ne razgled: še vedno je bilo to okno v prvem nadstropju, ki je gledalo na dvorišče, na ono isto ograjeno dvorišče, ki sem se ga bil naužil že skozi line na stranišću.

"Dobro, nastavimo," je plosknil z dlanjo ob dlan. "Reci već jednom odakle ti tvoj revolt?"

Stežka sem se spet zbral.

"Pa možda to i nije revolt," sem rekel. "Prosto neću da budem idiot."

"Interesantno," se je našobil, "a ko te drži idiotom, da bi trebao zbog toga da se uzrujavaš?"

"Niko," sem rekel. "Ja sam sam bio idiot."

"I revoltiraš se zbog toga?"

"Tačno. Ljutim se pre svega na sebe. Revoltiram se — ako baš hoćete da znate — zbog dve kavane. Jedne u Trstu na kraju Corso d'Italia, u pasažu poslednje od većih zgrada prije nego što dođete na Piazza Unita i koja se zove Cafe Trieste... Dok sam ja kao srednješkolic godinama polazio školu i danonoćno strepio od toga da ne uhvatim kakav kec, tamo u toj kavani neki su moji vršnjaci godinama samo čarvljali, pomalo pijuckali i saletali devojke. I kad sam ja odlazio iz Trsta, prebijen i takoreći bos, oni su već sedeli u prekrasnim uredima svojih očeva i striceva ili još luksuznijim uredima američkih firmi... I jedne druge u Ljubljani, koja u stvari i nije kavana, već nekakva poslastičarnica. Dok sam ja radio na omladinskim akcijama i izlazio na ljubljanske ulice nekakvim transparentima, izza prostora te poslastičarnice tiskali su se mladići mojih godina, smijali se, jeli kremšnite i bavili se isključivo nekim mutnim švercerskim poslovima. I kad sam ja odlazio iz Ljubljane da nađem mesto na fakultetu u Zagrebu, oni su već jašili prve skutere u Jugoslaviji."

Poslušal me je z zanimanjem in zdaj je čakal, da bom nadaljeval. Jaz pa mu nisem imel već kaj povedati; nasprotno: samemu sebi sem se čudil, zakaj sem mu sploh vse to pripovedoval, ko vendar ni imelo ne repa ne glave.

"Vidiš," je zini končnu, "kako si ipak ispričao baš ono što me interesuje, ma da nisi bio sasvim iskren. Samo ne valja ti posao, momče," je odkimal s prizvokom žalosti v glasu, ki bi mu nasedel še veći prefriganec od mene, "ne valja ti posao! Sve to što si ispričao, tačna je slika netrepeljivosti i radikalizma, kojeg te u stvari optužujemo i iz kojeg se rekrutišete svi vi, stalinisti. Nama taj radikalizam nije više potreban. Revanširali smo se mi već svima, pobedili smo i osvojili vlast i sada

je, boga mi, čvrsto držimo u svojim rukama. Nama su sada potrebni samo lojalni građani, dobri radnici i rodoljubi. Dakle, sve to što si ispričao, nije ti nikakva olakšavajuća okolnost. Pre obrnuto. Tipčina si ti, stvorena za diverziju."

Njegov sklep je bil zanosen in logičen, tako da sem skoraj oledenel. Pričakoval sem namreč, da mi bo zdaj z istim ognjem in prodornostjo postavil še nekaj odločnih, nezavutih vprašanj, pred katerimi naj bi kapituliral. Proti vsakemu pričakovanju pa je sklenil čisto drugače:

"Tvoja olakšavajuća okolnost je da si u neku ruku vojno siročče i da si se uključio u posleratnu izgradnju zemlje, da si učestvovao u dve, tri dobrovoljne omladinske akcije. To i ništa drugo. Tačka. Razumeo?"

"Razumeo."

"Ali doslovce tako," mi je zabičal z dvignjenim prstom. "Ni reči o tvojim političkim vezama u vrhovima, o tvojim poslovima u jugoslovenskoj ambasadi u Parizu i slično... Mi ne izvodimo pred sud nikoga od tih ljudi, nego samo tebe. Tvoja je

odbrana svedena na jednu samu rečenicu."

"Ali zašto? Imao bih ja ipak još mnogo toga da kažem."

"Iz čiste ljubavi, sinko," je rekel kratko.

In da bi podkrepil besede, je spet izvlekel iz žepa tobačnico, prepolovil cigareto in jo vtaknil med ustnice pol meni pol sebi. Tudi prižgal je najprej meni, potem pa se je obrnil k pisarju:

"Janezu, završi i pozovi vodnika!"

In medtem ko je šel Janez klicat vodnika, je pobral s pisalne mizice popisani papir z vloženim kopirnim papirjem vred, zanesel vse skupaj do svoje mize in skrbno poravnal, potem pa zalistal do zadnje strani zapisnika:

"Podpiši!"

"Da li je to sve," sem vprašal nejeverno.

"Zasad sve," je odgovoril.

In res: vodnik me je že čakal, da me popelje nazaj v klet.

(odlomek iz romana)

NOĆ NA GORI

Boris Lukić

Odšlo sonce je pustilo rahlo sled. Plavina neba je porumenela. Trije oblaki nizko nad obzorjem so zadobili okrvavijen odtonek.

Zgornja stran pod streho je že potemnela, polagoma se je cela stena osenčila, se razstrla po zemlji, ozračje se je stemnilo: robovi so izgubili svojo ostrino, nekatere oblike v daljavi so se že razsnavljale, menjavale svoj položaj, izginjale. Prihajale so vse bližje. Trnaste rože in mesnate magnolije ob zidni ograji so se grozeče stapljale z ozadjem. Graščina je potonila v temo, zvezde je zakrila megla.

Dvorišče je bilo zdaj prazno. Tu prebivajoči so se že pravočasno umaknili v notranjost, nekam potuljeno, kot bi jih bilo sram, ker se boje temê.

V jeziku svetlobe skozi vrata se pojavi krevsajoči Kundt, ki se usmerjen vrača iz svinjaka. Roki mu od utrujenosti že od ramen dol visita in se s prsti skoraj dotikata kolen. Odklapa v notranjost, vrata se za njim zapro, v polkrožni lini nad omreženim vhodom ostanejo svetlobni stožci, ki se širijo v temo in nesomerno ustavljajo v listju in cvetovih nasproti.

Kundt je dvignil levo roko, osukal glavo na njo in potisnil stikalo proti tlem. Podrsal je z nogo, zastokal, odjamral čez stopnice. Na vrhu je stal Zwegg, ki ga še ni spoznal, a videl ga je že dvakrat ta dan.

1

Včeraj popoldan sem šel jaz ponj. Ni stanoval daleč, pa tudi blizu ne. Dobro uro vožnje je trajalo, da sem se skozi nekaj od hudournikov zbrzdanih strmin pritresel z našim avtom v vas. Mašina je bila na koncu tako zdelana, da se je kar sesedla, kot človek; v izpuhu je nekaj počilo, motor je utihnil. Potegnil sem zavoro.

Poleg njegove sta bili tam še dve hiši. V eni ne stanuje nihče, v drugi pa dve ženski, stara in njena hči.

Zwegg ni pokazal, da bi bil kaj posebno vesel mojega obiska.

Čez kozji pašnik je priprskala ta praskalica kot besna kobila, zdelo se je, kot da koplje v cesto, tako je odmetavala kamenje v obe strani. Ko se je ustavila, je lusknilo, da se je človek kar ustrašil. Ven je skočil voznik, za tisto škatlo očitno premlad. Pogledal sem skozi okno. prišel je bilže.

— Pozdravljeni. A sem prišel po vas?

— Iija ...

— Ste pripravili ...?

— Kaj?

Gledala sva se.

— Pojte notri, boste popili kozarček.

Pogledal sem ga in se obrnil k vratom.

— Pa sediva.

Pripravljeno ni bilo še nič. Tam sva sedela in pila, on je govoril in natakal.

Imel je ženo, pa je umrla. Sosedu sta bolj tako. Na starejše ni bilo misliti, mlajša pa tudi še ne ve, kaj je lepo, zato jo je tudi zagrabilo, zlomek jo nesi, komaj se giblje. Vlačí se po bajti od stolice do stolice da se po dveh korakih spet usede. Naj pa gospoda poslušá, ji bo on dal zdrave noge, šoji kozjenogi, naj jo gospod obišče, uhuhuuuuuu ... ovčko svojo.

To mu je prišlo od srca.

— Huhuuu ... svarim vas, dragi moji farani, ovčke moje ... hehe, hee ... V oštariji pa, kaki ovčke, to so koštruni ne ovce, koštruni! ... ohuhuuu.

— Pijte, pijte ...

Jaz sem ga kar gledal. Kaj hodi ta dol na graščino?

— Svarim vas, ne želi si bližnjega mesa ... Fantjeee, punceee, dekletaaa pozimi ... huu ... ne pa peč, kajti, kajti peč je topla, meso se ogreje in kri zavreje in ... uhuuuu in človek se poloti človeka ... uhuhuuuuuu ... jahjahahaha ... Zdaj se bo pa grela, zdaj, aaaa ... na peči si bo grela svojo mrzlo rit, noč in dan, noč in dan ... ne bo ne gospoda ne mene ... huuu ... pa bo le mrzla.

Nenadoma se je obrnil.

— A ga vidiš tisti žebu tam gor, ravno nad vrati?

Oči iščejo nad okvirjem in se ustavijo sredi deske, kjer se proti tlem krivi dvomilimetrski žebelj. Pogled pade za glavico v prazno med vrata.

Glava kima.

— Tja sem privezal krajec štrika, ko sem mislil, da ne bo šlo drugače. Žena je glih umrla, še ni bil mesec, kar smo jo bli zagrebli; od maše sem prišel, je bila nedelja in še cel dan pred mano. Se mi je zdelo, kot tale hrib da je nad mano in da ne morem čez. Tisti žebu je bil že od prej tam. Tu sem sedel in gledal vanj in pil, pa mi je kar samo prišlo, da bi se na njem ohladil in vsemu temu naglihanemu svetu pokazal jezik.

Nagnil sem kozarec s prozorno tekočino in se stresel.

— Pa se je ukrivil in nisem več probal.

Spet nagneva.

— Odprl sem lepo vrata, podmaknil stol, na katerem sediš, si zavancljal štrik okrog vratu in izpodmaknil. Čutil sem se že tam in zamrščelo me je čez hrbet — in sem se znašel na riti. ... Tisti žebu tam je bil, a vidiš?

Zunaj se je mračilo, gospodar je prižgal laterno, da nama je svetila v kozarec. Uro po zatonu sonca sva se dvignila, on je vrgel hlače, perilo in deko v kovček ter ga skušal prestaviti v kuhinjo. Pri tem je padel.

Spet se je skobacal na noge. Pograbil je prtjago, jo dvignil in jo zanesel proti kuhinji. Nekoliko je pri tem precenjeval nje težo, rekli bi, da ga je preslepilo; zajadral je gostu med nogama in z glavo vbil desko od podbojev k opeki.

— ... korača, auuu ...

Gost se je prijel za stegno in kot par volovskih oči zrl negibno truplo med nogama.

— ... raca ... vstal ... raca ...

— ... A fofa fscala? a ... ghk ... khor fscala ...?

— uuuf ... treeza ... ht ...

Dozdevalo se mu je, da nekaj ne deluje, kot bi moralo. Za boga ni mogel stisniti ustnic, da bi rekel p, se pravi pa in je še enkrat ponovil:

— hta ... uff marzija marzija ... kako sn jst fjan ...

— A fhos lulou ...? je opazil, kako si oni na tleh nerodno tlači roko med noge. Obraz je imel zaskrbljen, na čelu sta se naredili gubi, ustni povesili.

— Nneee ... kakhouf ...

— Feni ... feni khaknouu, a ... fenii ...

— ljaa.

— Fomahou, fomahou ...

Tu se je resnično dogajalo, da glava ni vedela, kaj rep dela. Odplazila sta se izpod uvitega svetega žeblija, se odkrkljala po dveh stopnicah na plano in usedla v, Zwegg je rekel, karoco.

Navzdol je potem šlo samo.

Kundt je za spoznanje dvignil oči, Mmo, in odhlačal. Odprl je v kuhinjo, kantnil s pločevinko v rob in jo spustil na cementna tla, da je tlenknilo.

— Pak, pak, pak.

Zvok se je razširil po prostoru in takoj onemel. Nekdo je tolkel po glavnih vratih s težkim okroglim trkalom. Zvok je obnemel, potem spet:

— Pak, pak, pak.

2

Skozi okno v prvem nadstropju pokvakajo koščena lica stare Marije, ki se žalostno ozira po zvezdah, da bi jim kaj iztožila. Poln mesec, ki se dviga, je skozi mrčasto meglo komaj slutiti.

— Oh, kako velika bajta! Če padem, se vsa polomim. Linda je pravila, da je bila za dekle pri nekem imenitnem kmetu. Lindi se jezik zelo počasi vleče in besede iztika iz sebe. Ko je bila pri tistem kmetu, je neke barti padla s strehe, pa niti ni bilo tako visoko. Zdrsnilo ji je na škrltni skalci, ki je bila malo ovlažena, bilo je ravno oblačno — morala pa je vse delati, dekla pač — no, ko ji je tako podrsnilo, se ni imela kje prijeti in je že mislila, da je mrtva; zletela je po luftu in tulila ko grešna duša v pekló. Padla je naglih na kravo in to med roge, potem na stopnico pred gospodarja. Ula je zbežljala in se nikoli več ne bi pomirila, zato so jo ubili. Gospodar jo je s sekiro, tja med roge, kamor je ona padla. Njo so takoj v špital odfurali. Zdaj pa cuka besede iz sebe, ker so se ji pri tistem padcu zataknille nekje pod grlom, tam nekje, kjer požira; preden kaj reče, mora večkrat požreti slino, da naredi pot besedi.

Z roko je pobrskala po zemlji v lončku, kjer se je sušila cvetlica. Pogled je dvignila v drug svet in spomin.

— Kako lepa hiška je bila ... Moja bajtica. Podrli so jo.

Izraz v obraz se je spremenil.

Na graščino pojdete, dokler vam je ne poravnamo. Bili so trije, eden je držal v roki beležko. Ogledoval si si ta "kurnik", potem se pa vrnete, ne?

Res se je vrnila čez leto in dan. Usedla se je na kamen tam poleg.

Tu je bil kamnit prag, izlizan od mnogih nog, ki so ga prestopale v soncu in dežju, obute in bose, še največkrat bose. Izklesal ga je že zdavnaj pokojni stari oče in je dobro pazil, kako širok je bil in kako visoko je segal nad zemljo. Noga je človeško stopila nanj — ne previsok ne prenizek. Po stopnicah si se vzel na predganjk, po lesenicah na gornji ganjk. Iz dnevnega bivališča si stopil v spalnico.

— Tako ravno je vse in ne vem točno, ... ognjišče je bilo bolj tja.

"Poglej, če je še kaj meljave v pepelu, Marija."

Pobrskala je in popihala zaspalo žerjavico, spet je vzplapolalo, postalo je toplo, po stenah in stropu je poplesala svetloba.

Stara je zdaj, zelo stara in hotela bi spet domov. Tako bi ji zaplalo srce; ko popiješ kozarec vina, ti tako ne zapljuska kri.

Kam naj gre? Ko je sedela na tistem kamnu ...

— Zmerom hočeš od doma, da kaj vidiš, doživiš! pa ... dom gre le s tabo. Naj se ti zgodi karkoli — mož ti umrjê, še kaj hujšega morda —, se vrneš tja. Kar nekam brez soka sem zdaj. Brez korenin. Da, tako. Kako sem jo dobila? ... to, brez korenin? Nič korenin. Ko vse izgubiš, ti ostane upanje ...

— Tujémarca, tujemarca, a slišiš?

— Tudi upanja nimam več ...

Sklekta je bila bleda kot mrtvaška rit. Prestopala se je na mestu, podoba mastne kokodajse, roki je sklenila pod trebuhom in lomila prste. Iz gozda naravnost sem je prihajalo čukovo jivkanje.

— Kjiu, kjiu ..., kjiu ...

Visok zvok, čist kot suha hrastovina, da je zlovešče rezalo med gozdnim rastjem in preglaševalo ostale glasove, ki so se potuhnili in odprli oči.

— Tujemarca prinaša smrt.

Oče naš, ki si v nebesih, posvečeno bodi tvoje imeeee. Pridi k nam tvoje kraljestvo.

Marija se je ni bala.

3

Pank, pank, pank, pank!

Pri glavnih vratih je zarožljala veriga, suho je jekalo po izpraznjenih hodnikih, se zaganjalo v preperela vrata in v ljudi za njimi, da so nekateri vstajali. Jenden je obstal v polsklonjeni drži, obrnil glavo in stegnil sluh.

Pank, pank, pank.

Hitreje je zaregljala, zgodisetvojavolja, kakorvnebesihtakonazemljiji ... Amen, je odsekala glas

navzdol. S prsti je otipala jagodo na molekku.

Vrhu stopnic se ustavi Jedta in se napoti počasi navzdol. S suho roko podrsava po izlizani stopniščni ograji iz lesa, z levico si popravi čop s čela. Mali kazalec na stenski nihalki je slonel ob deseti uri; iz leve se je kot kak strah stegoval Jenden, slinil z mesnatim jezikom tanki ustnici praskal levo roko do komolca in bil skratka videti kot nevarni prismojenec iz pokopališke literature.

S celim telesom se je Jedta sunknila in odvrnila težak zapah, zagrabila masivno kljuko z rokama in odsunila škrtajoče duri.

En dan stara brada, nos malo daljši, gladki lasje, nekaj srebrnih zob in dva zlata, ostali so manjkali.

— Sem prišel po eno žensko, ki je včeraj zvečer menda umrla.

Jenden stoji nekoliko višje in se še zmerom nagiblje na bok, roki je sklenil.

— Kaj ste pa tako pozni? Bi lahko jutri prišli.

— Nisem mogel prej.

— Pejte, vam pokažem. Jenden, boste pomagal.

Prišlec se požene po tistih nekaj stopnicah za njo, stari opičnjak se ziblje za njima. Pod glavnim stopniščem skupinica obstane, ženska odpre vrata v temo, kjer zafrfra dogorevajoča sveča. V nos udari zadah po zaprtem in postanem.

— Po mrtvem, pomisli novi.

— Katero boste?

Moški pogleda krsti, obe enako veliki, ženski, ki se komajda zaznavata v poltemi.

A nimate luči? Nič ne vidim.

Strežnica se ozre, Jenden, prines'te svečo.

Glava pogleda za odhajajočim, se spet obrne v mrtvašnico, pogled skuša prodreti do zaprtih oči.

— Sicer pa je vseeno, veste. Pokopati bo treba obe.

Dedec spet priškrepeta v svojih coklah, se zrine v notranjost. Nekoliko nerodno se prikloni v pasu, seže z novo svečo do tal in jo prižge ob plamenčku. Obrne se proti krstam, pogleda moškega. Prevoznik se nagne nad bližnjo, Jenden dvigne svečo in jo pomakne naprej, potem se zrine med lésa. Oni se še bolj uloči.

— Ne vem, pravi.

— Mogoče je ta druga, poglejte.

Prestopi se ter se oprime robu, da ne pade.

— Ne morem reči.

— Ali ste jo poznali?

Zdaj ga oba gledata, Jenden je splazil jezik iz ust in ga stiska z dlesni.

— Ja, ... dolgo je že tega. Raka je imela.

— Na roki? Kepasto roko je imela?

— Ja, ja, mislim, da ja.

— Potem je Dora. Ta je, tu. Janden, dajte, zabijte jo.

Zopet je odštorkljajal in se vrnil z žebljema in železnim zabijalom. Ko sta poveznila pokrov in je nastavil kovinski klinec na rob ter zavihtel, je nečloveško zabobnelo in odmevnilo po praznem zaprtem prostoru, da je tujec poskočil in se mu je

srce stisnilo. Jenden se ni oziral na to in je brez nuje zabil še en žebelj.

Za njim so zaprli in zapahnili vrata, zavladal je molk iz groba; Jedta je glasno zavzdihnila, da je preglasila svoje cokle. Stopila je na kamnite stopnice, se počasi vzpela. Iz Joline sobe je prihajalo, da je slišati tujémarco, ki noče nehati.

Sklekta še ne spi, je mislila. Ona in njena skleroza in njen otrok ...

— Ej, Jedta, Jedta!

Ozrla se je nazaj, malce oholo, roka je zategnila ročaj ograje.

— Kaj je Beggs?

Prisopihal je za njo in jo prijel za roko.

— Vsi spijo...

— Ja, pa kaj?

— Jaz bi te pa kar ...

— Pojte, pojte, vas lepo prosim. Mislite, da še morete?

— Ej, Jedta ...

Odrinila ga je rahlo navzdol, pa je bil staren kar trden. Popadel jo je za zapestje in ji pomečkal nadržje

— Dajva, bova kar tlele.

— Ampak, vas prosim ... Ne tukaj.

— Tu, tu.

Hotljivo ji je lezel s prsti po vratu.

— Kako si upateee?

Še se ga je otepala, Pa ne tu, bova zgoraj.

Skočila je čez dve stopnici in spešila navzgor. Stari je zasopel, se spotaknil ter z rokama potisnil navzgor, zagrabil za ograjo, se malce ustavil. Ponovno je grabil za njo. Tačas je ona že odpirala vrata na podstrešju, da je samo še slutil svetlo modrino njene halje. Še enkrat je pogledala dol po njem, na ustnicah ji je prhljal nasmešek ... Namrščila je obrvi.

Sredi stopnišča je ležal in se stresal oni. Še se je tresel kakih petnajst sekund, se umiril in se začel ohlajati.

— Na, krščén bodi ti in tvoj oné. Še za župnika je prepozno.

V marijini sobi je Sklekta presrébala že čez tretjo veliko jagodo, Zdrava marija, milosti polna. Gospod je s teboj. Blagoslovljena si med ženami, blagoslovljen je sadtvojegatelesa, Jezus.

Pridvignila je glavo z zaprtimi očmi in izžebrela med zobmi:

Ki je za nas krvavi pot potil.

Spustila je sklenjeni roki in se napotila v znane, a zmerom nove trnaste bobke rožnega venca, kjer je vedno znova zatrpela v strahu in v misli na svojega otroka, ki ji je že zdavnaj izšel iz življenja, glave in spomina, ostal je v molitvi kot nekaj težkega, pekočega, zaradi česar ti srce upada.

V Beggsovi sobi, ki je bila zavita v mrak, je šelestelo prikrito šepetanje in sesljanje skozi redke zobe in nekatere brezzobe dlesni. Zalesketala se je lobanja, telo se je dvignilo, mimo je šel nos, roka je podrsnila posteljno železje, iz ženskega grla se je izcedilo hihitanje.

— Beggsa še ni, je prašil moški glas.

— Jola ...

Nekdo se je odkrehaval. Roka se je dvignila v nežen dotik dlani, ki je pobožala po hrupavem licu.

— Ti si tako dobra.

Razpela si je pikčasto haljo in jo spustila na tla. V mlečni temini se je posvetlikavalo golo telo. Roki sta dvignili dojki in ju stisnili. Napela je ohlapni stegni. Prijeten občutek, ko se telo takole ohlaja.

— Kam, pridi. Boš ti prvi, a?

Toplo in vabeče.

Okno se je zaprlo, skozi prašne šipe se je presejavala meglasta lunina svetloba. V ušesa se je lovilo šumenje odpadajoče obleke, nekaj vzdihov je odskočilo od posteljnega ogrodja, nekdo je trdo pokleknil in plosknil z rokama.

— Dovolite, da vas pardoniram, je brenknil nekdo; bil je Ellner, nekdanj natakár, zdaj s platfusom in ostalimi poklicnimi deformacijami obdárjen stari šarmer. Pobožal je klečečo Zilo po laseh, vratu, nežno čez ramena. Pridvignila mu je razviseno blago, rahlo stisnila v korenu in ga prislonila k licu. Odprla je usta, si z jezikom poslinila ustnici.

Linda je ležala, noge je imela razstrte, s stopali na tleh. Luka je pokleknil kot far pred monštranco, zasledil z odprtima dlanema čez svetiščna stegna na ritnici, potegnil obraz z izstopajočima ustnicama in izplazil jezik v sarho molilnico.

Blagoslovljenasadmedženami,
blagoslovljenbodisadtvojegatelesa,
Jeeeezus.

Poleg Kama je počepnil k Joli tudi Jon, ki se je z obrazom prislinil ob zadnjico in s prsti krstil božje obličje.

Spet počasi:

Ki je za nas križan biiii.

Jankes se je po vseh štirih plazil, da je med stegni čutil prijetno plivkanje zgetene pajčevine. Zdaj se je ustavil, dvignil telo, zaprl oči, se z rokama plosnil po prsih. Zopet se je spustil na roke. Za trenutek je zastal pri Joli in jo nalahno vgriznil v nogo.

Pri vratih je sedel Jenden in med dlanmi mesil meso Jezusovega telesa. Potem je vstal, stopil na sredo sobe, odrinil Luka, da se je le-ta oprijel tal, ter se ulegel na Lindo. Kmalu je začel dvigati in spuščati svoje telo. Zabijal je svoj polentar kot čebela želo v cvetni list.

Oče naš, kateri si v nebesih,

posvečeno bodi tvoje ime.

Pridiknamtvojekraljestvo.

Zgodisetvojavoljakakorvnebesihtakonazemlji-
Amen.

...

Jedta je stopila po stopnišču in se napotila po hodniku do Jendenove sobe. Kratko je potrkala in vstopila z eno nogo.

— Jenden!

Beseda se je kar sesula v mrak. V nos je segel

cigaretni dim. V postelji je zasvetil žar.

— Kaj je?

— Kje je Jenden?

Prižgala je luč.

— Ne vem.

— Pojte, mi boste pomagal. Beggsa je kap.

Človek v postelji se je obrnil, oslonil na komolec in jo pogledal.

— A Beggsa je kap?

Potem je vstal in odcefral za njo na stopnišče. Sezula sta umrlemu čevlje, ga prijela pod pazduho in ga zvelkla v pritličje k malim vratom pod stopniščem.

— Dajte, slecite ga, grem jaz po vodo v kuhinjo.

Filos se je sklonil nadenj, odpel srajco po prsih in na rokavih. Obrnil je telo, dvignil mrtvo roko in čutil, da je težka, kot bi njemu samemu zaspala. In je zastal, nehote spustil spodnjo čeljust, ležečemu pa zapestje. S težavo je požrl vsebino želodca, ki se mu je že dvigala po požiralniku.

Negovalka se je vrnila s škaфом vode. Dajva, dajva! kaj čakate?

Pogledala ga je gor, zavzdihnila in nadaljevala z delom. Razpela je mrtvecu hlače, jih potegnila z riti in z nog, med režo spodnjic je pricurljalo modo in kos luleka. Gola koža je zasijala v vsej svoji belini, ki je bila po skoraj celem telesu presejana z dlačjem, med nogami gosteje, drugje redkeje. Filosu se je zazdelo, kot bi videl ležati opico.

— Kot opica, se je zamislil in se ni mogel premakniti.

Jedta je zamočila krpo v kad in jo ožela.

* * *

Amen.

4

V stresajočem se snopu luči so kot v nekakšni črti brželi pod vozilo kamni in kamenčki, včasih je zavila mimo kotanjica, risa od voza, ki jo je naredil v dežju, cesto je potem prečkala lisica — tekla je nekaj časa pred vozom, voznik je stisnil plinsko stopalko, a je v trenutku že izginila v grmovju.

Lučke z armaturne plošče so svetile v notranjost kabine, da so se izbočeni deli obraza, brada, nos, čelo, določneje odražali od mrakobnega ozadja. Strnišče brade je rikhnilo proti prsim, iz žrela je pridrvelo živalsko zehanje, kot bi slišal medvedjega samca.

— Kobilca pa, kobilca, tista baba, saj bi jo človek kar malo podražil, pa kaj češ ... Prideš po mrtvega, potem se pa zezaj. Hm, cirkus ... Sem jih že nekaj prepeljal s tiste graščine ... Pravzaprav je bila kar prijazna. "Oprostite, ne zamerite za tako govorjenje. Veste, kakršno delo tako govorjenje." Kaj bi? Še opazil nisem.

Ustavil je ob poti, skočil dol, zavil spredaj mimo luči h kraju in odpel zadrgo. Dolgo je

odtakal. Potem je malo potresel, kar s celim telesom, pravzaprav, in se spet zapel.

— Ne vem, kako so se spomnili name. Enkrat so me prosili, naj pomagam nesti krsto, pa sem bil kar zapisan. Skoraj pri vsakem pogrebu sem zraven. Ne moreš reči ne. Ja, jih pa tudi doživiš ... Ti hudič!

Naglo je obrnil volan, da je nekaj butnilo v podvozje. Zavrl je, kolesa so podrsala po prahu, stroj je še malo pokašljaj in se ustavil. Odprl je vrata in se že na sedežu obrnil nazaj. V soju rdečih luči je nekaj brcalo. Stopil je zraven, nekoliko zadržan, potem je zagrabil zajca za ušesa, ga dvignil in usekal s pestjo takoj za glavo. Kar umiril se je. Odprl je zadaj vrata in zamahnil, vendar ga je zadržal v roki, spet zaprl in odnesel žival spredaj pod sedež.

— Še zmeraj me zagrabi groza, ko se pokrov zabija. Tisti zamolkel odmev v notranjosti, pa ko veš, da je človek notri, jebenti ...

Zašel je v gosto meglo in upočasnil.

— Deževalo je, mi pa nosi; ne dežnike ne nič. Mokro po tleh, truga težka ko kručefiks. Gnoma je bil na oni strani zadaj in je popustil. Vsa teža je padla name. Ooo, ti bog, ti! Kako ga zajebat? Spustim malo rame, aha, ga že slišim zadaj, kako stoka. Ne bomo prinesli do Andraža. Pobje, a se ustavimo?

— Ne, rečem, ni govora! Nosi dalje!

Mati moja, kakšen je bil ob grobu? Za v jamo, Uuhaha ...

Misel občepi, za trenutek se preusmeri na cesto. Pa spet:

— ... A, jebenti. Mi ti ga enkrat prinesemo na britof. Ljudje bogáti, ne, so imeli grobnico. Za vruga ne odpreti! Tista klada težka, mi se mučimo, ljudje gledajo, vdova si obriše solze in tudi opazuje. Ne vem, kaj za en vrug je bil. Mi tisto le nekako odrinemo in potisnemo zabojo noter. Nekam tesno je šlo. Butamo, pravzaprav Maxim butne — ta ti je močan za tri jogre —, krsta, zgleda malo premajhna, ne zdrži, pokrov odskoči in poskakajo ven noge, kar do kolen. Auu, Marija Marija, kak cirkus potem. Babe vreščale! Kar prazno je ratalo. Maxim zagrabi papirnate čevlje in jih vrže noter, potem vpraša, če ima kdo žago, da mu odžagamo noge, ker kdo se bo matral. Mi se smejemo, on potisne noge, da se nekaj zalomi. Hitro zapremo in potisnemo kamen na jamo. Pogledal sem okrog sebe, tudi vdove ni bilo tam blizu.

— Ja, se je tudi zgodilo, da je bila krsta premajhna in smo noge žagali. Kaj boš novo krsto delal?

* * *

Pri Kilmerjevih v vasi Laudat, kjer je bila Dora doma, je gorela luč, bila pa je že skoraj polnoč. Za mizo pri steni je sedel stari Kilmer, v roki je imel nožiček in zaobljen kos lesa, ki ga je obdeloval. V kotu je stal star štedilnik, ki je bil še topel.

Na mizi se je bočila velika steklenica z vinom, napol prazna, kozarec je gospodar ravnokar obrnil in ga spet napolnil. Od napetosti in dela se mu je orosilo čelo, vsako toliko si je z rokavom potegnill čez obrvi in nos. Pogledal je zdaj v leno luč, vrgel pogled na odsev v šipi.

— Hm. Se pravi, da je le umrla.

Spustil je spet oči v delo med roki.

— Take čudne ihte je bila. Po cel teden ni spregovorila. Niti ne vem, zakaj je šla.

Odkimal je z glavo in delom zgornjega telesa.

— Ves čas sem mislil, da se bo vrnila. Ne da bi mi manjkala, sem se kar navadil sam bit', ampak na koncu, sem mislil, bo le prišla. Mmmo, tako se mi je zdelo.

...

Zila se je valjala po tleh in Jon jo je komaj obvladoval z glavo med njenimi nogami.

— Saj si lahko bolj grob, je stokala. Kar stisni, ugrizni ...

— Pretrdo držiš, pretrdo ... oh.

Bruce in Edgar sta sedela v postelji drug drugemu v naročju in skušala biti nežna nežna. Lizala sta se po telesu, si vtikala jezik v usta, z rokami sta se božala in gladila po nogah, med nogami...

V sosednji sobi so že spali, le Sklekta je navijala, Tujemarca, tujemarca, to je spomin ... Okno je bilo odprto, vendar so njene besede postale že tako tihe, da jih ne mogla ni zaznala več. Nekomu je ob tej isti uri prišlo, da bi se zjokal.

Vzpenjali so se v hrib, kjer bodo kosili. Mišice so otrdele, srca so jim razpenjala žile, po hrbtu so čutili kapljice, ki so jim vezale tkanino k telesu. On, takrat je bil najmlajši, je nosil poleg kose še lempo z vodo, ženske, ki bodo prišle kasneje, bodo prinesle v beračih hrano. Posoda je bila do vrha napolnjena, nekaj je je pa le manjkalo in je v gibanju klokotalo, da si čutil kako je mrzla in sveža.

V zraku so se še gibali vzdih, telesa so se majavo objemala, le Zila je še zahtevala svoje ter se je gugala levo desno. Bruce si je v skledi za vodo, ki je bila na stolici, dobro namočil in namilil roke, si potem z milnico razpenil krstni kamen in razblažil z njo Edgarju zadnjico. Segel mu je tudi s prstom v posvečeno notranjost in se pred nadaljevanjem svetega obreda pokrižal — pritisnil je dva prsta na čelo, na prsi in nakazal proti ramenom.

Mati je zjutraj zgodaj vstala. Pomagal sem ji pri molži. Potem je zamesila testo in pokrila hlebce ter zaprla vrata. Odprla je peč, nametala vanjo butare in prižgala. Čez pol ure je odprla in vrgla vanjo čist papir, počakala. Oči so ji zasijale, nasmehnila se je. Si videl, kako je lepo porjavel?

Z leseno lopato je nanosila vse hlebce v razgreto pečico in zaprla vrata.

Zaslišal je avto, ki se je ustavil pred durmi. Motor je utihnil, vrata so se zaklepnila, potrkalo je.

— Jo, kaj bo zdaj?

— Ženo sem vam pripeljal.

— Kaj praviš?

— Ženo sem pripeljal.

— Kar za vrata jo deni.

Gost je za trenutek zastal, obrnil nekoliko vrata in stopil v luč. Ni mogel skriti izraz začudenja v očeh.

— Vašo ženo sem pripeljal'. ... ki je umrla.

— Za vrata sem rekel, kaj je pa hodila od doma?

— Jaz ... Prestopil se je na mestu in naredil še korak noter. Oni je nadaljeval z delom.

— A mi boste pomagal, da jo zloživa.

Počasi je vstal, a je gledal v prazno, v steno, kot bi ne bilo nikogar v sobi.

...

V Beggsovi sobi so se držali za roke. Premikali so noge v ritmu pesmi. Pela jo je Zila s pritajenim glasom, ki pa je bil navzlic temu čist, brez vmesnih zavijanj ali tresljajev, med toni ni bilo vmesnih prehodov. Točno je zadevala, kot bi prihajali zvoki iz mojstrsko izdelane velike piščali.

Te pesmi nisem dobil nikjer zapisane, nihče je ni poznal ali pa ne hotel povedati in je zato zapisana bolj kot informacija. Ve se sicer, o čem poje, a besede niso tiste. Govori o tem, kako pravzaprav vsi v življenju trpimo, kako je sreča zelo, ne vem, kako bi rekel, nekaj neoprijemljivega in da je ne znamo ceniti, ko jo imamo. Potem je tu še beseda o tem, kako smo sami ...

Na svet
pogledal v svetlo sem in videl,
da križ v rokah nosim.

Nosim ..., siromak, ga križ prekleti,
do smrti ga nosim.

.
V obraz me brazda,
srce razjeda.

Veliko tega je utonilo v sobi, kajti zunaj so se že oglašali ptiči in vrvenje v gozdu je naraščalo, počasi sicer, zelo počasi, a dovolj, da marsičesa ni bilo moč ujeti, čeprav so tudi okno odprli. Človek je šele zdaj opazil, da se pesem poje v nekem oddaljenem naročju, da jezik diši po starem, že sprhlenem lesu, po gnoju in po svežih jagodah.

Mesec na nebu, ta mi je brat,
sestrice, zvezdice.
Očeta nimam, matere ne,
v srcu kar nosim,
moje je vse.

Dora leži na parah, okno je zaprto, prišla sta bila soseda, na mizi je še ena steklenica vina. Vsi štirje sedijo, mečejo kanasto in kadijo ko Turki. Eden od sosedov, Trygve se je imenoval, seže v žep po robec in si otre preznojeno čelo, mimogrede se ozre še na mrtvo. Nadaljuje z metanjem in se nenadoma strese ter odrine stolico. Pogleda še enkrat v trugo.

— Ti, stara je čisto potna.

V resnici je bilo po njenem mastnem obrazu polno vodenih kapljic, kot bi jo kuhala vročina.

— Križana, ja, kaj pa misliš? V glavah se jim je že vrtelo.

Gospodar se je zagledal v sličice in počasi izcedil:

— Odpri okno, naj se zlufta.

Trygve je hitro vstal, druga dva za njim. Prijeli so za dno in zanesli žensko na okno, kjer se je prezračila in osušila. Zunaj se je že svetlikalo, najbrž se je tudi že kak petelin prebudil. Fantje so igrali dalje.

..... s kočije stopal,
težak je nosil plašč na sebi.
Vprašal sem, če križa nima.
Ni odvrnil mi besede.
..... sem vedel,
da križ v srcu svojem nosi.

.....

.....

V srcu kar nosim,
moje je vse.

...

V vasi Laudat je zakikirikal petelin.

...

Skozi prosojno meglo in skozi okno se je prebil slaboten glasek navčka. Zaklenkal je enkrat, še enkrat in še enkrat. Menihi so se odpravljali k jutranji maši. Ljudje so še spali, a začel se je nov dan. Ko so zjutraj vstali, so bili spet taki kot včeraj. Bali so se noči in jo komaj spet čakali.

7

Že zgodaj sem šel v vas po kruh. Ko sem se vrnil, so stali vsak zase. Nekateri so brskali po zemlji kot kure, s palico, z nogo, nekateri so kar tako gledali v zrak, v nebo, v drevesa, čakali sonca, da jih ogreje, potem zajtrk, pa kosilo, se bali dolgega popoldneva, ... spet večerja, spanje ... Na hodniku sem srečal Jedto in se ji nasmehnil; poslala me je nekam, naj se ji že skidam izpod nog.

— Ooo, la la, sem rekel.

VPRAŠANJE O POEZIJI NA SLOVENSKEM

Ivan Urbančič

Tekst, ki ga tu objavljam, je prvo poglavje iz študije "Vprašanje umetnosti in estetike na prelomu sodobne epohe", s podnaslovom "Estetska in filozofska misel Dušana Pirjevca". Študija je bila napisana avgusta 1980 v okviru avtorjevega dela na Inštitutu za sociologijo pri Univerzi v Ljubljani. Pričujoči tekst je torej odlomek iz širše celote in je zato kot tak brez razvidnih zaključkov. Prikazuje samo začetno ali "pripravljalno" fazo Pirjevčeve problematizacije estetike oz. poetike.

Takoj za začetku je treba povedati, da Pirjevec v svojih študijah in predavanjih ni razvil kake svoje posebne estetike ali poetike. V prvi vrsti je s temi svojimi premisleki **utemeljil radikalno vprašanje** o estetiki in o poetiki in s tem tudi vprašanje o umetnosti in o poeziji. Prav zaradi tega pripada tej Pirjevčevi misli edinstveno mesto v zgodovini estetske misli na slovenskem. Edinstveno zato, ker to njegovo vprašanje po intenciji svoje utemeljitve, kakor jo je zarisal Pirjevec, pomeni pravzaprav problematizacijo ne le vseh dosedanjih že obstoječih estetik in poetik in teorij oz. znanosti o umetnosti, temveč pomeni radikalno problematizacijo samega njihovega **principa**. Če postane problematičen sam **princip** estetike kot take in poetike kot take in s tem tudi vseh drugih znanosti o umetnosti in poeziji, potem je jasno, da ne gre več le za kako novo

formulacijo neke nove estetike in nove poetike, ki bi ustrezala nekim novim pojavom, ki jih dosedanje estetike in poetike in teorije o umetnosti in poeziji niso mogle primerno zapopasti. Vendar pa ta problematizacija ni postavljena kot kaka poljubna Pirjevčeva domislica.

Pirjevec v svojih izvajanjih pokaže, da ta problematizacija izhaja iz nekega sodobnega zgodovinskega dogajanja same stvari estetike in poetike. Prinaša jo namreč sodobno dogajanje same umetnosti in poezije v sodobno-prihodnjem svetu kibernetične znanosti-tehnike na eni strani in sodobno vprašanje naroda, posebej vprašanje narodne kulture in njenega bivanja v tem svetu na drugi strani. Iz rečenega se že nakazuje, da dobiva Pirjevčeva misel utemeljitve vprašanja o estetiki, o poetiki in o umetnosti in poeziji svojo spodbudo od dveh sovisnih strani. Najprej iz specifičnega sodobnega dogajanja umetnosti in poezije znotraj naroda in problema njegovega bivanja v sodobnem svetu. Konkretno to pomeni, da mu gre tu v prvi vrsti in odločilno za **slovensko** umetnost, za **slovensko** poezijo, za **slovensko** misel o umetnosti in poeziji in s tem za **slovenski** odnos do umetnosti in do poezije znotraj **slovenskega** duhovnega, kulturnega in narodnega prostora. Nato pa dobiva njegova utemeljitve vprašanja o estetiki in o umetnosti spod-

budo od sodobnega svetovnega dogajanja umetnosti in teorije o umetnosti (in drugih ved o umetnosti), ki se ju je polastila kibernetično-tehnična znanost in obenem tudi suspendirala dotedanje in obstoječe humanistične stroke historičnih, literarnih in drugih humanističnih ved dosedanjega tipa kot z njegovega sodobnega vidika **neznanstvene**. V sklop omenjene kibernetično-tehnične znanosti spadajo po nji določene posebne veje, namreč sodobna informacijska teorija, sodobna teorija komunikacije oz. splošna semiologija in teorija sistemov ali sistemska teorija. Po Pirjevcu je to troje v sklopu kibernetike podlaga in imanentni cilj tudi strukturalne poetike oz. estetike, brez ozira na to, ali njeni avtorji to eksplicite povedo ali ne. Ena izmed značilnosti sklopa te kibernetične znanosti je, da ni zgolj veda, ampak postane v svoji dognanosti sama generativna, kar v aplikaciji na umetnost pomeni, da kibernetika sama prevzame tudi proizvodnjo umetniških proizvodov. Šele s tem se ta **znanost** dovrši kot **znanost**, ki ne le ve, temveč **zna** narediti, **zna** proizvesti, je samouravnavajoči se način realizacije vsakega možnega cilja, torej tudi proizvodnje umetniškega(!?) dela.

Če zazdaj dopustimo v zvezi z rečenim vsaj to, da nekaj na vsem tem je, da to niso le prazne izmišljotine kake znanstvene fantastike, temveč že realna sodobna zgodovinska dogajanja in "smeri razvoja", potem mora to dogajanje skrajno vznemiriti vsakega resnega in poštenega znanstvenika humanistične, bodi historične ali literarne stroke dosedanjega tipa. Vznemiriti namreč v prvi vrsti zato, ker suspendira prav **znanstvenost** vsega njegovega dosedanjega znanstvenega dela. Nič več ne bo mogel mirno znanstveno delati naprej na že utečeni način in tudi vsa zgradba njegovega dotedanjega dela se mu mora mahoma zamajati. Taka situacija neogibno terja od znanstvenika, da radikalno in do kraja brezobzirno pretrese in preveri same principe tako svoje dosedanje znanosti kakor tudi nove prevratne znanosti o svojem posebnem predmetnem področju. Še več: tudi samo to dosedanje predmetno področje postane s tem dogajanjem prav tako vprašljivo in potrebno radikalnega premisleka.

Da zbuja taka situacija tudi že kot možnost skorajda grozo, ni treba posebej govoriti. Zato pa je mogoče tudi pričakovati različne obrambne reakcije vsega ustaljenega in obstoječega na tak vdor novega, nepredvidenega in prevratnega; in to najprej v vsakem od nas samih in šele nato tudi lahko navzven, v odnosu do drugih. Brez ozira na različnost takih obrambnih reakcij, ki segajo lahko od navadne ignorance in ne sprejetja na znanje, preko navideznega "teoretičnega" zavračanja ali tudi ideološkega odklanjanja do slepega aktivnega institucionalnega onemogočanja in uničevanja, je vsem takim obrambnim reakcijam lastno to, da se ne spuščajo v ustrezno in radikalno teoretično razpravo nastale situacije, ker je po samem tem obrambnem refleksu taka teoretična razprava že onemogočena in zaprta, dokler tega obrambnega refleksa ne obvladamo.

Iz ozira na Pirjevčeva izvajanja lahko rečemo, da se je nekaj takega godilo v zadnjih dvajsetih letih na slovenskem **tudi** na področju umetnosti in poezije in estetike oz. poetike in teorije umetnosti, da niti ne omenjam filozofije. In prav zato, ker je Pirjavec, sam tudi dejavni in plodni nosilec določene literarne znanosti na slovenski univerzi, kot tak prevzel nase radikalni premislek nastale sodobne situacije svoje vede in s tem tudi umetnosti in poezije, ker se tej zgodovinsko nastajajoči problematizaciji tudi lastnega dela ni izmaknil s kako obrambno reakcijo, pripada njegovi utemeljitvi radikalnega vprašanja o estetiki, o poetiki in s tem o umetnosti in o poeziji in literarni znanosti zazdaj edinstveno mesto na slovenskem — in to brez ozira na to, kako ocenimo njegovo faktično izvedbo utemeljitve tega vprašanja. Da je tu ne bom ocenjeval niti kot ideološki odklon, niti kot neznanstveno, niti kot totalni nihilizem, niti kot nacionalni nihilizem, niti kot kaj zastarelo

zapršenega, kar je hvala bogu že pase, niti kot nacizem ipd., kar so vse že znane in popolnoma brez-miselne obrambno-reakcijske nalepke na Pirjevčevo delo, bo postalo očitno iz celote tega mojega premisleka.

Seveda nikakor ne gre za to, da bi odslej hodili kar po Pirjevčevih stopinjah. Vendar si tudi ni mogoče kar naprej zatiskati oči pred krajino **sodobnega** sveta, v kateri se dogajajo take in take, med drugim tudi nenavadne reči. Vprašanje je, ali je mogoče bivati v svetu, pri tem pa misliti in se obnašati tako, kakor da je ta svet zmeraj enak, le naši instrumenti da se "razvijajo". Mar ni treba prisluhniti najprej spremembi samega sveta, kjer navsezadnje izvira tudi vsa radikalnost nepoljubnih zgodovinskih vprašanj? Vendar kako je s sedaj rečenim svetom? Je svet tu tisto, kar sproti registriramo dogodkov in na ozadju že znanega obdelamo z našimi že utečenimi znanostmi, dobavljajoč si tako skoraj vsakodnevno drugačno "podobo sveta", ki se sedaj takorekoč kar pred našimi očmi nenehno spreminja? Najbrž ne. Svetovnozgodovinske epohalne zarez, medsebojne sklopljenosti in razločnosti epoh zgodovine sveta, **napoke epoh sveta** najbrž niso take tekoče "podobe sveta", ki si jih v našem času dobavljamo za svoje vsakdanje orientiranje. Zakaj ne? Zato, ker se s tako epohalno zarezo, s tako napoko epohe sveta ne spremeni le to ali ono ali tudi vse bivajoče, temveč se prelomi sam smisel, **resnica** ali **bit** vsega bivajočega, vključno človeka samega. Napoči nova epoha. Zato je s tako zarezo, s tako napoko mahoma drugi ne le princip in bistvo znanosti in znanstveno-tehnične proizvodnje in umetnosti itd., temveč je sedaj drugo tudi samo bistvo človeka. Taka zareza ali napoka je **zgodba o-svojitve** človeka in z njim vsega, kar zanj je, v novo epohalno poslanstvo svojega svetovno-zgodovinskega bivanja.

Vprašanje o epohalni spremembi sveta in o izkušnji take spremembe je zato skrajno zagonetno in kočljivo, edinstvena in prava uganka. Vendar če se dandanes in že nekaj časa in pogosto in dokaj brez misli prepričujemo o tem, da živimo v prelomnem času, bi bil morda res že čas, da vzamemo to govorjenje o prelomu resno v obzir in da ga poskusimo misliti dosledno in nepopustljivo pri vsaki stvari, ki nas srečuje in zadeva, najprej seveda pri vprašanju zgodovinskega časa. Torej tudi pri estetiki, poetiki, literarnih vedah itd. in prav tako pri sami umetnosti in poeziji, o katerih je Pirjavec razvil tako radikalno vprašanje. Prvo, kar se pri takem poskusu zahteva, je, da žrtvujemo svoje prepričanje o lastni zanesljivi posesti kakih svojih trdnih in neporušnih spoznanj in spoznavnih principov. Tega se je, kot bomo videli, Pirjavec izrecno zavedal, čeprav pa v svojih izvajanjih temu pogosto ni bil docela zvest. Še huje je. To, kar na mnogih mestih v svojih spisih Pirjavec počne z bitjo in bistvom in bivajočim in močjo in subjektom in ontološko diferenco in ničem ipd., je kratko malo nezaslišano po svoji brezmiselnosti. Na taka mesta se v svojem celotnem premisleku nisem mogel ozirati. Da so taka, leži najprej na odsotnosti izvorne fenomenologije v tistem njenem smislu, ki ga bom naznačil v nadaljevanju tega premisleka. Fenomenologija je pravzaprav edinstvena možnost pristnega filozofskega mišljenja danes. Iz tega bistvenega manka potem pri Pirjevcu na takih mestih nastane zgolj silogistično veriženje praznih "misli". Eno je namreč — tudi lahko podrobna — **seznanjenost** z izvorno fenomenologijo, nekaj povsem drugega pa je dosledno **izpolnjevanje** te fenomenologije pri lastnem mišljenju tematičnih stvari, da bi s tem to mišljenje samo bilo stvarno-izvorno. Ta razlika je podobna razliki med seznanjenostjo s teorijo plavanja in dejanskim plavanjem. To pa, prvič, ni tako lahko v času splošne epohalne uveljavljenosti vsega drugega v mišljenju, samo ne izvorne fenomenologije in, drugič, je še posebno težko na slovenskem, kjer: a) nimamo niti kdo ve kako razvite in trdne filozofske tradicije, ki bi nam lahko sama po sebi bolj disciplinirala naše filozofiranje; b) velja iz golega predsodka tudi izvorna feno-

menologija, tudi če jo sploh ugledamo v tej njeni danes še nikakor ne samoumevni izvornosti, za nekaj ideološko in tudi sicer nezaželenega in nepotrebne in se jo brez vsake resnične potrebe kritično zavrača, še preden se seznanimo z njo; c) ni nikjer nobene instance, kjer bi se ta izvorna fenomenologija sistematično gojila in poučevala oz. **uvajala** kot neka danes nepoljubna možnost filozofskega mišljenja. Prišli smo do tega, da se lahko npr. "abstraktno" slika ipd., ne da bi nam ta nekdanji baubau "protisocialističnega" slikarstva danes rušil našo socialistično družbeno ureditev, Le izvorna fenomenologija je še danes tak baubau. Tisti, ki bi se morda samo spotikali nad omenjenimi Pirjevčevimi miselnimi ohlapnostmi, ki so bolj ali manj lastne nam vsem, bi storili bolje, če bi se obenem ozrli tudi na njihove naznačene pogoje.

Nadalje je treba videti, da ima poskus mišljenja v prej omenjenem smislu, če je res vsaj po intenciji pristno mišljenje, neogibno svojo svetovno-zgodovinsko dimenzijo, brez ozira na to, v katerem posebnem ali zavrženem kotu tega planeta se dogaja. Filozofskega mišljenja v pristnem smislu ni brez svetovno-zgodovinske dimenzije. To je treba pri nas posebej poudariti najprej zaradi znanega slovenskega kompleksa majhnosti, iz katerega se Slovenci radi takole kaznujemo: češ, "kaj boš govoril o svetovnosti, ko nas je vseh za en pariški kvart", da bi se nato umaknili vsak na svoje ozke in pred hudim svetovnim vetrom zavarovane vrtilčke za narodnim ali tudi kakim drugačnim plotom. Res je, da slovenski mislec, tudi če še tako dožene svojo misel, zlepa ne bo imel velikega vpliva na druge velike narode (če ga bo sploh, kdaj lahko imel na lastni narod?!), namreč kultur-sociološko ugotovljivega in izračunljivega vpliva. Vendar je tako izračunan "vpliv" nebitven in ni v nobeni direktni zvezi s svetovno-zgodovinsko dimenzijo njegovega mišljenja, če je res pristno mišljenje. Prej bi se dalo mogoče danes pokazati, da je velikost njegovega vnanjega vpliva obratno sorazmerna s svetovno-zgodovinsko dimenzijo njegovega mišljenja. Iz tega seveda ne sledi, da vsakdo, ki nima nobenega vpliva, že svetovnozgodovinsko misli.

Najbrž so takile preudarki gole banalnosti, vendar, kot vemo, prav te "banalnosti" pogosto hudo žro slovenske kulturne ustvarjalce. Tako da bi v zvezi s tem kompleksom slovenske majhnosti smeli govoriti že kar o zgodovinsko-arhetskimi potezi slovenske inteligence. In tudi če se tega kompleksa znebimo, nas ta negacija še vedno sodoloča v naši takšnosti.

Z omenjenim kompleksom slovenske majhnosti morajo biti v zvezi tudi tisti podatki o sodobnih Slovencih, ki jih Pirjevec navaja v svoji študiji, namreč podatki o tem, "da v letu 1967 46 odstotkov Slovencev ni prebralo niti ene knjige" in da smo Slovenci: "Glede števila knjig v javnih knjižnicah na prebivalca več kot trikrat pod standardnim povprečjem. Mi smo narod, katerega okus, kultura in zavest postaja enaka ničli."(1) Je danes, namreč v letu 1980 v tem pogledu na slovenskem kaj boljše? Na to vprašanje bi zelo težko pritrdilno odgovorili. Znano mi je namreč simptomatično dejstvo, da Mestno gledališče ljubljansko igra pred prazno dvorano za abonmaje kolektivov, čeprav so ti abonmaji "polno zasedeni". Torej je samo takoimenovanim kulturnim animatorjem uspelo prepričati ljudi, da so pokupili abonmaje, ne pa tudi, da bi hodili tja še poslušat in gledat predstave.

Kako vse to razumeti, če ne tako, da pač ni dovolj intenzivne potrebe po duhovni kulturi, po tistem "duhu", ki je in ki nosi svetovno in s tem tudi narodno zgodovino oz. zgodovinskost? Kaže morda ta odsotnost intenzivne potrebe po takem "duhu" na to, da ta narod nerefektirano obupava nad

1 Glej "Vprašanje o poeziji", Znamenja 56, str. 8—9, kjer Pirjevec navaja te navedbe po Janezu Vipotniku in Jožetu Snoju. V nadaljevanju bomo to študijo označevali s črkami Vp.

svojo svetovnostjo in zgodovinskostjo? Ali ni to tedaj le druga stran tistega prej omenjenega, kulturno-zgodovinskega kompleksa slovenske majhnosti, ki mori slovensko inteligenco? Ali ne prihaja iz te "razsežnosti" tudi tisto vprašanje, ki ga Pirjevec navaja v svoji študiji, namreč vprašanje:

"ali naj tudi mlada humanistična inteligenca sledi zgledu tehnične inteligence in se izseli? Mladi generaciji se je položaj prikazal tako, kakor da nima več možnosti ustrezne fizične in duhovne eksistence tu, kjer je pač doma." (Vp, 9).

Res je, kdo od nas še ni nikoli pomislil na to, da bi imel kje v tujini več možnosti, če... če seveda ne bi bil tam izkoreninjen tujec? In tako pač vstrajamo. Toda to golo vstrajanje je najbrž premalo. Otresti se takih kompleksov in iz njih vstajajočih vseh mogočih notranjih in vnanjih ovir in pregraj pa ni mogoče vse dotlej, dokler jih iz topega občutja ne postavimo predse v jasno in tako vzpostavimo do njih distanco in se obenem odpremo "duhu" zgodovinskosti sveta in nas samih v njem. Nesmiselno je zato prav tistim posameznikom, ki take stvari prinašajo na dan in ki so povečini tudi ustvarjalno dejavni, očitati zato pesimizem, defetizem, nihilizem in podobne reči.

Cemu tu vsa ta apelirajoča "poučnost"? Zato, da bi bolje razumeli Pirjevčeva izhodišča in spodbude tako pri zasnavljanju njegove filozofske misli o dopuščanju biti ali dejavni ljubezni kakor tudi pri utemeljevanju radikalnega vprašanja o umetnosti in poeziji, o estetiki, o poetiki in drugih vedah o umetnosti. Premislek takega vprašanja ima, kot smo to omenili, nedvomno svojo svetovno-zgodovinsko dimenzijo; in utemeljitev takega vprašanja zahteva od človeka odprtost in izpostavljenost temu sodobnemu "duhu"; in prav isto zahteva taka utemeljitev od nas, če naj jo primerno stvari razumemo. Skratka: Pirjevec sam, uvajajoč svoje vprašanje o poeziji, najprej govori o zgodovinsko nastali situaciji poezije in sploh umetnosti na slovenskem in opisuje pomen in vlogo, ki sta jo imeli umetnost in poezija za slovensko narodno gibanje, predvsem pa opisuje sodobno krizo te njune vloge in pomena, ki pelje na eni strani v konflikte in na drugi strani obenem sprošča pot novemu odnosu do poezije in umetnosti. Do take sprostitve za novo dožemanje umetnosti pa pelje po Pirjevcu premislek tega, "kaj je bistvo poezije", ki je "hkrati vprašanje o umetnosti nasploh" (Vp, 5).

Vendar zastavitev takega vprašanja zahteva najprej neko utemeljitev, saj "ni jasno, zakaj mu je prav v tem trenutku treba posvetiti posebno pozornost, ko pa vsi vemo, da je bilo izčrpno obravnavano v nešteti razpravah, knjigah in priročnikih." (Vp, 5).

Taka misel lahko pomeni, da načelna zastavitev vprašanja, kaj je poezija in kaj je umetnost, mora — da bi bila utemeljena — imeti neko globljo osnovo. Torej je zgolj dozdevnost mnenje, da je tako vprašanje mogoče zares postaviti kjer koli in kadar koli, kakor da je kaj brezčasnega. Nasprotno, tako vprašanje ima svoj lastni čas, sicer je nebitveno, zgolj abstraktno. Razen tega je v tako preprosti obliki zastavljeno vprašanje, kaj je poezija, po Pirjevcu prav zato tudi **radikalno**.

"Vprašanje je zastavljeno tako, kakor da sploh ne bi vedeli nič o poeziji ali kakor da bi o njej nič več ne vedeli." (Vp, 6).

Vendar tudi to še ni dovolj, zakaj tako vprašanje mora navsezadnje izhajati iz same tiste stvari, o kateri vprašuje in ki je nekako nasploh znana in prisotna, namreč iz poezije same. Zato Pirjevec pravi

"...da je možno radikalno vprašanje o poeziji postaviti le v primeru, če je tudi poezija sama postala radikalno vprašljiva, z njo pa tudi vsi doslej veljavni odgovori na vprašanje: kaj je poezija." (Vp, 6).

Pirjevec sedaj najprej oriše sodobno situacijo poezije na slovenskem in pokaže, da prav različni, bolj ali manj nereflektirani odgovori na vprašanje, kaj je poezija, peljejo v hude kulturne konflikte, kjer eni očitajo nekaterim sodobnim pesnikom totalni nihilizem in pesimizem in razkrajanje vrednot in proglašajo njihovo delo sploh za nepesništvo itd. V te probleme, ki sodijo bolj v sociologijo slovenske kulture, se sedaj ne bomo spuščali. Zanima nas v prvi vrsti Pirjevčeva nadaljnja pot razvijanja vprašanja o poeziji in umetnosti. Ta pot pelje Pirjevca k nekaterim že uveljavljenim pojmovanjem poezije in umetnosti.

Najprej zadene na problem historične metode oz. historizma v odnosu do umetnosti in poezije. Na zelo plastičen in preprost način razvije problem historizma ob Vidmarjevi razlagi Prešernovega pesimizma ob primeru soneta "Življenje ječa, čas v nji rabelj hudi,". Da bi namreč Prešernova poezija lahko veljala kot visoka narodna vrednota, je bilo potrebno najprej historično relativirati ta očiten Prešernov pesimizem. Takole pravi:

"dognati je potrebno, kakšen je ustroj tistega preobrata v razumevanju in ocenjevanju Prešernove poezije, ki se mu redno posreži, da odstrani ali pa vsaj dovolj prepričljivo in učinkovito blokira pesimistične razsežnosti Prešernovih verzov." (Vp, 19).

Ta preobrat v razumevanju pokaže Pirjevec kot historično relativiranje Prešernovega pesimizma samo na njegov čas in na njegovo osebnost. S tem pa je ta Prešernov pesimizem ne le relativiran na njegov čas, temveč že tudi preinterpretiran v kritiko tega časa in teh razmer. Ker pa je Prešernova doba za nas preteklost, ki jo ne moremo več neposredno izkusiti, leži taka interpretacija Prešernove poezije v celoti na historični vedi, ki ji mora taka razlaga brezpogojno zaupati.

Toda izkušnja radikalne vprašljivosti, iz katere prihaja Pirjevčev premislek, ne dopušča več takega naivnega zaupanja. Humanistične vede se sicer — kot je splošno priznано — razlikujejo od prirodoslovnih znanosti, ne da bi se to priznanje kdaj tudi zares razvilo v radikalno vprašanje o znanstvenosti humanističnih ved, meni Pirjevec. Problem historizma v odnosu do umetnosti pa pravzaprav ne leži v prvi vrsti na resničnosti ali neresničnosti samega historičnega spoznanja, temveč na relativiranju umetnosti in poezije na njeno vsakokratno dobo in njene razmere. Historične znanosti se namreč ločijo od historizma, zakaj raziskati historični nastanek česa ni isto kot relativirati veljavnost česa samo na določen čas, kraj in konkretnega nosilca, kar je značilnost historizma. Na docela enak način relativira metoda historizma tudi filozofsko mišljenje na svojo vsakokratno dobo in družbene razmere in družbenega nosilca in preinterpretira s tem filozofsko mišljenje v svetovni nazor ali ideologijo. To se po Pirjevcu dogaja tako, da se v historični razlagi poezija in umetnost pokažeta kot neka posledica, katere vzrok je v družbenih razmerah in odnosih časa in kraja svojega nastanka v sovisnosti z ustrojem osebnosti svojega ustvarjalca. Status pesniškega dela je sedaj ta, da je pesniško delo odraz ali izraz dobe in avtorja ali tudi svojski posnetek tega dvojega. Ne da bi historizem naravnost imenoval s tem imenom, izreka Pirjevec prav to njegovo poglavitno potezo, ko pravi:

"Popolnoma vseeno je, s kakšnim splošnim pojmom skušamo označiti ta novi 'status' pesniškega besedila: lahko rečemo, da je izraz ali odraz, odsev ali refleks; lahko pa celo s Tainom rečemo, da je posnemajoče prikazovanje ali uveljavljanje te ali druge bolj ali manj bistvene oziroma pomembne značilnosti. V resnici gre namreč za to, da je besedilo zdaj posledica nekega vzroka, in sicer tako, da je hkrati tudi 'izjava' o tem vzroku oziroma o tistem čisto konkretnem dejstvu, ki je pač bilo vzrok za nastanek besedila, in je zato to besedilo lahko veljavno samo glede na to dejstvo oziroma samo glede na svoj lastni vzrok." (Vp, 27).

Očitno je torej, da historistični relativizaciji poezije na njen določni čas, kraj in osebnost leži v osnovi pojmovanje umetnosti oz. poezije kot izraza ali odraza ali prikazovanja ali posnemanja nečesa historično dejanskega, realnega. Tak je njenemu razlaganju poezije imanentni odgovor na vprašanje, kaj je poezija, naj se tega zaveda ali ne. In z druge strani, namreč s strani same teorije odražanja ali izražanja ali posnemanja, je mogoče reči, da je tej teoriji umetnosti imanentno in načelno lastna historičnost. Zakaj že pomisel na odražanje ali posnemanje je mogoča le iz bistvenega ozira na nekaj historično faktičnega, realnega ali dejanskega, kar misel ali umetniško delo ali poetsko delo kot odraz odrazi ali kar kot posnetek posname. Pokojni Zihlerl nas je na filozofski fakulteti še z neskajenim prepričanjem učil, da sta umetnost in poezija poseben subjektivni odraz objektivne stvarnosti in je s to objektivno stvarnostjo razumel historično ugotovljive in ugotovljene družbene odnose, katerih osnova so proizvodni odnosi in njihova pravno-politična nadstavba. Znanstveno historično spoznanje teh odnosov je zato zanesljiva historična opora za razlago kakega umetniškega dela. Zakaj? Zato, ker je to delo samo subjektivni umetnikov odraz ali posnetek teh objektivnih odnosov. Iz tega je spet mogoče pokazati, da je umetnost pravzaprav svojski način spoznavanja te objektivne stvarnosti. Med tako razumljeno in vzeto umetnostjo in družboslovno znanostjo je možen glede na spoznanje neki medsebojen odnos podpiranja, vendar tako, da ima seveda v spoznavnem smislu znanost vedno načelno prednost in je umetnost nižji in ne docela primeren način spoznavanja, vendar pa le tudi spoznavanje. Zato tudi pravi Pirjevec:

"Tudi za nas je poezija še vedno način spoznavanja, o čemer priča tista definicija, ki ima sama sebe za marksistično in ki pravi, da je znanost spoznavanje s pomočjo pojmov, medtem ko je poezija oziroma umetnost spoznavanje v obliki podob." (Vp, 43).

"Prilagoditev poezije znanosti in akciji je omogočila, da je literatura sama dobila vrednost znanstvenega spoznanja, kot o tem jasno priča znana Engelsova izjava, češ da je iz Balzacove literature 'celo glede ekonomskih podrobnosti (npr. prerazdelitev realne in osebne lastnine) izvedel več kot pa iz vseh knjig profesionalnih zgodovinarjev, ekonomistov in statistikov tega obdobja'." (Vp, 50).

Ko pravi Pirjevec, da je poezija tudi za nas še vedno način spoznavanja, misli s tem na utečene in uveljavljene nazore, ne da bi se sam s tem identificiral.

Vendar je treba sedaj opozoriti na to, da je med imanentno in načelno historičnostjo umetnostne teorije odraza in **historizmom** kot relativizacijo vsakega umetniškega oz. literarnega dela na njegovo konkretno dobo in osebnost ustvarjalca sicer majhen korak, da pa historičnost teorije odraza le še ni, niti ni nujno tak historizem. Zakaj trditi, da je neko umetniško delo odraz neke dobe ali nečesa historično dejanskega iz te dobe in trditi, da **velja** in je **resnično** le za to dobo, ni isto. Zato Pirjevčev prikaz popolnega relativizma in s tem tudi nihilizma, v katerega mora neogibno pasti vsak historizem, še ne zadeva tudi umetnostne teorije odraza ali posnemanja. Ta teorija lahko zapade historizmu in s tem relativizmu in je bila zelo pogosto tudi od svojih lastnih nosilcev na ta način izrabljena, vendar strogo vzeto sama še ne pelje v historični relativizem kljub svoji načelni vezanosti na historičnost. Šele ko se pokaže, da je tudi sama **historičnost** v smislu historičnih ved podvržena relativnosti, je mahoma prav tako relativna in zato ne več splošno obvezna vsaka faktična zvedba kakega umetniškega ali literarnega (tudi filozofskega) dela na dobo svojega nastanka in njen ustroj v smislu teorije odraza ali posnetka. To pomeni, da se umetnostna teorija odraza pri svojem faktičnem izvajanju ali zvajanju umetniških del nikakor ne more rešiti tega **svojega** historičnega relativizma in je zato kakršna koli aplikacija te teorije na umetniška dela splošno neobvezna, se je drži ta poljubnost. "Obvezna" je le za svojege individualnega ali grupnega nosilca (za svoj individualni ali

grupni subjekt) kot njegova svojska delovajska perspektiva. Resnica take zvedbe ima sedaj tak perspektivni značaj.⁽²⁾ Šele v tem smislu zadeva to teorijo umetnosti in poezije Pirjevčev premislek.

Dalje pa je odločilno vprašanje, ali je kar koli rečeno o **umetniškosti** ali **poetičnosti** kakega dela, če ga pokažemo kot odraz ali posnemanje? Očitno še prav nič. Tudi če še tako natančno izvedem kako delo iz njegove dobe in neke njene osebnosti ali ga zvedem na to, iz takega izvajanja še ne zvem niti tega, da je sploh umetniško ali poetsko delo in moram to vednost torej prinesiti k takemu zvajanju že od drugod. Zakaj otično kot le kaj je postalo, da vernost ali ne-vernost umetniškega posnetka ali odraza, tj. stopnja skladnosti ali neskladnosti umetniškega ali poetskega dela s čimer koli historično dejanskim ali realnim kot znanstveno-empirično ugotovljivim nima nobene zveze z njegovo umetniškostjo ali poetskostjo in te zato ne moremo na ta način niti potrditi niti ovreči. V tem smislu je treba razumeti tudi Pirjevčevo zavračanje teorije odraza ali teorije posnemanja v umetnosti in poeziji. Teorija odraza ali izraza ali posnemanja postavlja na mesto poetskosti kakega dela njegovo skladnost z odraženim ali posnetim in po historično-empirični poti ugotovljivim realnim ali dejanskim in kolikor skladnejše je toliko boljše, lepše je zanjo, tako da je lepota samo druga oblika znanstvene resnice. Ne daje torej odgovora na vprašanje, kaj je umetnost oz. poezija. Odgovor, ki ga daje, ne zadeva niti umetniškosti niti poetskosti kakega dela. Zakaj najboljši posnetek ali odraz česa historičnega je lahko v umetniškem smislu nezanosno skrupulo ali zgolj fotografija in najslabši posnetek ali odraz česa historičnega je lahko izvrstno umetniško delo. In če imamo že znanost, ki zares najprimerneje odraža objektivno stvarnost, kdo bi se potem še silil z mnogo bolj negotovim načinom spoznanja, z umetnostjo, ki jo je potem treba še interpretativno prevesti v znanstveno obliko? Razen tega pa poznamo celo izvrstna umetniška dela, ki so docela "abstraktna", kot se reče, tako da niti pri najboljši volji ni mogoče reči, da so sploh poskus posnemanja česa historično-faktičnega. Navsezadnje pa tu tudi ne gre za zanikanje tega, da je mogoče iz kakega umetniškega dela razbrati historično-faktične reči iz časa njegovega nastanka, temveč za to, da ta možnost še prav nič ne pove o poetskosti tega dela.

Od historizma v odnosu do umetnosti, preko teorije odraza oz. teorije posnemanja pelje Pirjevca pot te še splošne in pripravljalne problematizacije obstoječih in veljavnih teorij in razumevanj umetnosti in poezije k vprašanju vloge, pomena ali učinka, ki ga imata umetnost in poezija na družbo in na človeka. Prav ta problem je namreč spet predmet žolčnih kulturnih sporov in pozorne budnosti oblasti, ki s strogim očesom gleda na te reči. Za splošno sprejeto da velja mnenje, da umetnost in poezija, če sta pravi, človeka dvigata k visokemu idealu človeškosti, ga humanizirata in delujeta nanj moralno in družbeno-politično in vzgojno pozitivno. Pirjevec misli, da imata tako historična redukcija "slabih" komponent umetnosti na določene družbeno-zgodovinske razmere in osebnost avtorja kakor tudi pri tem uporabljena teorija odraza eno svojo korenino in tudi smisel v tem prepričanju o praktični strani delovanja umetnosti v družbi. Pravi namreč:

"zakaj pa je Prešernovemu doslednemu pesimizmu sploh potrebno jemati njegovo splošno veljavnost in ga za vsako ceno stisniti v ozke okvire določene dobe in določene enkratne osebne usode." Pirjevec odgovarja na to vprašanje, navajajoč Vidmarjeve misli: "popolni in dosledni pesimizem bi namreč lahko med drugim 'v največji meri zastupiljal odraščajočo mladino', vzeti bi ji utegnili 'smisel in perspek-

tivo njenega življenja' in tako bi morda onemogočal tudi 'vse izobraževalne in vzgojne napore učiteljev in vzgojiteljev.'" (Vp, 35).

Skratka: take "slabe" sestavine umetnosti in poezije jemljejo človeku voljo do življenjske dejavnosti in delujejo, po tem prepričanju, defetistično. To pa ravno kaže, da gre tu zares le za prej omenjeni grupno-subjektivi perspektivizem resnice umetnosti kot ene komponente delovajske perspektive skupinskega subjekta. In take sestavine umetnosti so "slabe" in so "negativne", če jih jemljemo v direktnem smislu kot veljavne le in samo v delovajski perspektivi subjekta in tudi to le na podlagi prepričanja, da umetnost in poezija zares tako ali drugače, tj. pozitivno ali negativno vzgojno, moralno, politično, družbeno itd. delujeta na človeka, usposabljajoč ga za praktično družbeno delovanje ali pa jemajoč mu voljo do takega delovanja z razglašanjem vsesplošnega nesmisla. Zato se sedaj postavlja Pirjevcu naslednja vprašanja:

"ali poezija res v takem smislu in na tak način deluje na človeka? Kaj pa če v resnici sploh nima nikakršnega socialno-moralnega učinka in pomena? Kaj pa če sploh nima tiste družbene funkcije, kakor si jo ponavadi predstavljamo?" (Vp, 36).

In brez dvoma, da je za odgovor na tako posebno vprašanje potrebno najprej odgovoriti na prvo vprašanje, kaj je pravzaprav poezija, kaj je umetnost.

Za taka posebna pojmovanja, namreč da umetnost in poezija imata ali da nimata takega vpliva na človeka, da delujeta ali da ne delujeta na vzgojo, moralo, družbeno-politično obnašanje itd. človeka, išče Pirjevec vzore in osnove v tradicionalni evropski misli o umetnosti in poeziji. Pravi namreč:

"Ko torej razmišljamo o temeljih pri nas še danes prevladujočega odnosa do umetnosti, nam mora biti jasno, da gre pri vsem tem za splošno evropsko vprašanje. Zato se zdaj našemu razmišljanju odpirata kar dve poti: ena vodi k vprašanju o splošno evropski misli, druga pa k vprašanju o njeni slovenski 'varianti', se pravi o pomenu te misli znotraj naše nacionalne zgodovine." (Vp, 37-8).

Prvi in najmočnejši vzor za ta pojmovanja umetnosti v evropski misli najde Pirjevca pri Platonu. Pirjevca se pri tem ne spušča v načelno razpravo Platonovega pojmovanja poezije, ampak se zadrži samo pri navajanju Platonove misli o delovanju poezije na človeka v državni skupnosti. Sedaj ne moremo pretresati vprašanja, ali Pirjevca sami antični grški misli in posebej Platonovi misli primerno interpretira odlomke o umetnosti in poeziji, ki jih navaja iz Platonovega dialoga o državi. Dalo bi se namreč razločno pokazati, da je Pirjevca Platona tu preinterpretiral v duhu moderne epohe in je s tem zabilis epohalno svojskost zadevne Platonove misli. Vendar ta problem sedaj niti ni najbolj pomemben, če nam gre za Pirjevčeva pojmovanja.

Pirjevca prikazuje najprej Platonove misli o delovanju poezije in nato takole strne to izvajanje:

"Naš opis razprave, ki jo vodi Platon v svoji **Državi** proti poeziji, je zaobsegel že toliko prvin, da jih lahko strnemo v krajšo definicijo: tragično pesništvo zbuja z uprizarjanjem nesrečnih usod v gledalca čisto določena čustva, predvsem sočutje in strah, ter utrjuje slabši del naše duše, kar vse ima lahko usodne posledice; ko namreč gledalec sam pade v nesrečo ali se znajde v težkem položaju, ko mora izbirati med smrtjo in svobodo, pa v njem zaradi vpliva tragedije prevlada slabši del njegove duše, se torej ne more obvladati, ves se preda strahu in sočutju, zato ne more primerno ukrepati in odločil se bo raje za poraz in suženjstvo kakor pa za svobodo in smrt. Iz tega pa sledi, da ima poezija v okviru Platonovega sveta takšno moč, da naravnost odločilno oblikuje človekovo notranjost, odločilno vpliva na njegovo vedenje in prek tega celo na usodo skupnosti... Brž ko pa ima poezija takšno moč, jo je seveda pri priliki treba podrediti nekemu višjemu

² Podrobneje sta smisel perspektivizma resnice in načina izpolnjevanja tega smisla popisana v knjigi: I. Urbančič, "Temelji metode močl", pri založbi NIP "Mladost", Beograd 1976.

merilu, ki zadeva tako človekovo ravnanje v določeni skupnosti, pa tudi njegovo ukrepanje v okvirih čisto individualnega, tako rekoč zasebnega bivanja. To merilo je razumno, učinkovito, za posameznika in skupnost koristno delovanje in dejanje. V skladu s tem merilom poezija ne sme pripovedovati ničesar, kar bi zmanjšalo borbenost državljanov, ne sme slikati podzemlja v črnih barvah, kar konkretno pomeni, da ne sme govoriti o smrti kot o nečem dokončnem in nepresegljivem, tako da mora ostati človekova končnost kot temeljno in neukinljivo dejstvo človeka prikrita." (Vp. 40—1).

Zadnji stavek že nakazuje celotno Pirjevčevo misel o smislu smrti, kakor jo je razvil v utemeljitvi dopuščanja biti kot dejavne ljubezni v svoji interpretaciji Karamazovih. Iz te Pirjevčeve misli je treba razumeti sedaj tudi njegovo interpretacijo Platonove razlage umetnosti in poezije. Da imata poezija in umetnost po Platonu tak vpliv na človeka, da ga lahko tako ali drugače spreminjata, zavrača Pirjevec na Platonovo načelno pojmovanje poezije kot posnemanja, ki da leži na čutnosti:

"Kakor dokazujejo njegova obširna razpravljanja zlasti v deseti knjigi, je nastanek umetnosti vezan ravno na čutnost, zato je poeziji, ki je posnemanje — mimesis —, dostopno le to, kar je pač dostopno čutom. (...) Umetnosti potemtakem globlja resnica pojavov in predmetov sploh ni dostopna." (Vp, 42—3).

Na čem leži tedaj tak vpliv umetnosti, tako njeno delovanje na ljudi? Po Pirjevču: na njeni zlaganosti:

"Glede na resnico pojavov, ki jih upodablja oziroma posnema, je pesniško delo navadna prevara in laž. Kot je Platon prej odrekel poeziji značaj pravega delovanja, tako ji odreka tudi značaj pravega, tj. razumskega ali znanstvenega spoznanja. To pa seveda lahko stori le, ker je že vnaprej prepričan, da nam hoče poezija kot posnemanje, tj. kot mimesis čutnih kvalitete pojavov in predmetov podajati pravzaprav njihovo bistvo in resnico ter tako opravljati posel, ki je posel razuma oziroma znanosti." (Vp, 43).

Iz navedenih Pirjevčevih sklepov postaja očitna njegova moderna in Platonovi misli neustrezna preinterpretacija, ki zadevno Platonovo misel ne le poenostavi, ampak jo preloži iz njenega lastnega horizonta v docela drugi horizont, namreč v horizont moderne misli. Popolnoma jasno se to vidi ob pojmu znanosti in znanstvenega spoznanja. Iz Pirjevčevih formulacij je očitno, da ima v mislih moderni pojem racionalno-empirične znanosti o posebnem predmetnem področju bivajočega in da tak pojem znanosti pripisuje nazaj Platonu. Platon pa takega pojma znanosti kratko in malo še nima. Platon misli s svojo znanostjo na **bit** bivajočega, pravo znanstveno spoznanje je zanj spoznanje bit-nega, saj edinole **bit** bivajočega ni kaka bivajoča lastnost na bivajočem, ki bi bila dostopna čutom; zato umetnost kot posnemanje bivajočega, kakor se kaže čutom, ne more spoznati biti. Problemi, ki vstajajo ob vsem tem, so izredno zapleteni in bi zahtevali zelo obširno razpravo, ki je tu ni mogoče podvzeti.

Prikazana Pirjevčeva misel zadeva v resnici samo moderne razlage Platonovih misli o umetnosti, torej razlage, ki so v Evropi nastajale v času po Heglu in Marxu. Res je namreč, da so Platonu v tem času tako razumeli in razlagali, kar sedaj pomeni, da so pri Platonu našli svoje lastne, ne-vede njemu podtaknjene misli in tako obenem brisali nezvedljivo epohalno svojskost Platonove misli. Zato je bila možna tudi Pirjevčeva historično kulturološka iz-postavitve takoimenovane platonistične linije pojmovanja umetnosti in poezije v nasprotju oz. v razliki z aristoteljansko linijo v evropski zgodovini, od katerih prvo pripisuje Pirjevec pretežno evropskemu Vzhodu (danes torej socialističnim deželam), drugo pa pretežno evropskemu Zahodu. Res pa je tudi, da ta pretežno kulturološka Pirjevčeva teza nima za vprašanje estetike in poetike nobene bistvene teže.

Iz Pirjevčevega prikaza "Platonovega" pojmovanja poezije in umetnosti je očitno, da sta torej le tista umetnost in poezija **pravi** in **dopustni** v državni skupnosti, ki sta 1. prilagojeni znanstvenemu spoznanju objektivne stvarnosti v prej omenjenem smislu in 2. pospešujeta s svojim delovanjem na ljudi bivanje in uspevanje te državljanske skupnosti, sta torej spet v skladu z njenim ustrojem in z njenimi cilji, sta le-temu prilagojeni tako, da s svojim delovanjem na ljudi le-te spreminjata v smislu primernosti tej lastni državljanski skupnosti v njenem obstajanju in rasti. Ali moderneje rečeno: umetnost in poezija sta **pravi** in **dopustni** le, če sta pozitivni moment celotne delovanske perspektive (= akcijske ideologije) državljansko-družbenega subjekta, če sta le posebna oblika te delovanske perspektive ali kompleksnega svetovnega nazora oz. ideologije državljansko družbenega subjekta. Pri tem je prej omenjeno znanstveno spoznanje objektivne stvarnosti, ki ga nosijo takoimenovane družbene ali humanistične znanosti, samo prvoredni moment te delovanske perspektive državljansko-družbenega subjekta, tj. njegove kompleksne ideologije, katere sestavine so 1. samo to perspektivično spoznanje, 2. formulacija vrhovnih vrednot in ciljev gibanja in delovanja in 3. produkcija sredstev za 1. in 2. dejavnost, ki sta tudi le svojski produkciji. Iz tega svojega **bistvenega** mesta in vloge humanistične znanosti tedaj le-te izgubijo svojo univerzalno veljavnost in postanejo načelno-bistveno pristrane v tistem smislu, kakor to navaja Pirjevec po Cl. Levi-Strausu (glej Vp, 24). S tem je nepopravljivo načeta tudi sama njihova znanstvenost v smislu univerzalne priobčljivosti in veljavnosti njihovega spoznanja. Natančno v istem smislu (čeprav ne na enak način) morata biti pristrano angažirana tudi umetnost in poezija, da bi bili za državljansko-družbeni subjekt "**pravi**", saj je le **prava** umetnost ali **prava** poezija v opisanem smislu tudi dopustna znotraj državljanske družbe kot subjekta in je le kot taka deležna vse podpore od organiziranih nosilcev državne subjektivnosti tega subjekta. Če pa se s tem ne ujema, če ni tem zahtevam prilagojena, ipso facto tudi ni "prava" umetnost, ni "prava" poezija, zato ker je za državljansko družbo moteča, destruktivna, defetistična itd. in je deležna ostrega zavračanja in onemogočanja, črtanja, cenzure itd. in od organiziranih nosilcev subjektivnosti državljanske družbe kot subjekta ni deležna podpore, ampak graje in njeni nosilci so po potrebi tudi kaznovani. Šele iz teh globljih struktur modernega dogajanja razumemo lahko Pirjevčevo misel, ko pravi:

"To se redno dogaja v totalitarnih socialno zgodovinskih strukturah, kot npr. v stalinizmu ali neostalinizmu. Tu so se izoblikovali postopki, ki sleherno drugo ali drugačno misel takoj preinterpretirajo v direktno posledico določenih socialno-zgodovinskih dejstev, tako da postane ta misel bodisi uveljavljanje principialno že poraženih, a še vedno živčnih reakcionarno buržoaznih 'elementov', bodisi agentura sovražnega kapitalizma, tako da se je lahko polasti policijska 'manipulacija'." (Vp, 32).

Z našim dosedanjim povzetkom in premislekom so v grobem naznačene tiste strukturne konsekvence doslej opisanih teorij umetnosti in poezije, ki določajo v modernem času odnos do umetnosti in do poezije in s tem tudi do njenih ustvarjalcev v državljanski družbi in ki torej določajo tudi bistvo umetnosti.

Vendar iste strukture ne določajo odnosa do umetnosti in poezije le v novejšem času, temveč po Pirjevču na svoj način tudi v vsej zgodovini slovenskega narodnega gibanja. Zato Pirjevec, ko skuša najti korenine opisanega sodobnega slovenskega odnosa do umetnosti v platonizmu, izrecno govori o tem, da ima ta misel svojo slovensko varianto, ki jo razume kot vprašanje o pomenu te misli znotraj naše nacionalne zgodovine (glej Vp, 38). S tem hoče reči, da je v celotni dosednji slovenski nacionalni zgodovini odnos do umetnosti in do poezije nosil in določal prej opisani strukturni sklop "plato-

nistične" misli, saj je prav ta ustrezal gibanjskemu subjektu slovenskega narodnega gibanja. Pirjevec namreč pravi:

"Oris splošno evropskih struktur, ki so bile odločilne za usodo poezije nasploh, nam omogoča, da slednjič ustrezno zastavimo in primerno razvijemo tudi vprašanje o slovenski poeziji in umetnosti. To vprašanje se glasi: kaj je za poezijo in umetnostjo znotraj slovenske nacionalne zgodovine, se pravi znotraj čisto določene socialno zgodovinske strukture." (Vp, 54).

Odgovor na to vprašanje, ki ga lahko posnamemo iz Pirjevevega izvajanja, je ta, da je bila poezija konstitutivni gibanjski element slovenskega narodnega gibanja in je to zares bila le kot **zavest in samozavest** slovenskega naroda. Če je poezija taka zavest in samozavest slovenskega naroda, je torej **bistvena** konstitutivna sestavina slovenskega narodnega gibanja k lastni narodni samostojnosti in državnosti, je bistvena konstitutivna sestavina delovanjske (gibanjske) perspektive subjektivnosti slovenskega naroda. Odgovor na gornje vprašanje je, "...da je poezija znotraj slovenske zgodovine edina prava in s tem tudi samo bivanje določujoča zavest; poezija je potemtakem edina samozavest slovenskega naroda. Ali je možno dodeliti poeziji še večji pomen?" (Vp, 56). Z vidika naših vprašanj se ne moremo spuščati sedaj v Pirjevevo posebno analizo slovenske nacionalne zgodovine, ker nam gre za problem umetnosti in estetike. Vendar je sedaj treba videti, da iz prikazane najvišje vloge, iz največjega pomena poezije v zgodovini slovenskega naroda dobiva tudi sama poezija nazaj naročilo ali poklic, da to tudi zares je, da tudi zares kot taka nastopa in tako sledi tej svoji višji narodno-zgodovinski **poklicanosti**. Iz te svoje poklicanosti je **prava** poezija, ko je tej poklicanosti svojega bistva poslušna. To pomeni: umetniško oz. poetsko delo je to zares le, če v sebi zbira in izžareva zavest in samozavest slovenskega naroda v njegovem gibanju k subjektivnosti; in tako delo se kaže kot toliko bolj poetsko in lepo kolikor bolj mu uspe **zbrati in izžarevati** to zavest in samozavest slovenskega narodnega gibanja k lastni subjektivnosti, kar spada k epohalnemu poslanstvu človeka te dobe. Izžarevati to pomeni: delovati tako na ljudi, da se preustvarijo v primerne nosilce ali individue slovenstva in njegovega gibanja k subjektivnosti. Turobne, pesimistične poteze, želja po smrti, nepresegljivost smrti, propad in nesmisel vsake akcije in zato beda junakov itd. niso primerne v direktnem in neposrednem smislu in jih mora narodni subjekt blokirati, kakor pravi Pirjevec, mora jih preinterpretirati, njihove nosilce pa skozi poseben proces spremeniti in povzdigniti v nedotakljive žrtve.

Ker gre tu za same principe pojmovanja umetnosti in poezije, tj. za estetiko in poetiko, omenjeno Pirjevevo prikazovanje konkretnega dogajanja poezije v slovenski narodni zgodovini za ta naša vprašanja ni pomembno, naj bo samo po sebi še tako zanimivo in najbrž neogibno za sociologijo slovenske kulture. In ta bo prej ali slej morala raziskati Pirjeveve vodilne misli in bo gotovo dobila od njega tudi mnoge spodbude, obenem pa bo lahko korigirala njegove ponekod zgolj silogistične verige zgolj misli.

Iz rečenega pa vendarle že razločnejše vidimo, v kakšnem smislu je treba razumeti Pirjevevo misel o zvezi med filozofsko teorijo poezije in samim načinom bivanja poezije. Pirjevec namreč zavrača poseben ugovor, ko pravi:

"celo dobronamernemu bralcu se namreč utegne zazdeti, da pripisujemo filozofskim izjavam o poeziji glede samega bivanja poezije vse preveč pomena, zlasti pa se mu ne bo zdelo čisto utemeljeno, če iz takšnih izjav sklepamo na način in razsežnosti zgodovinskega bivanja poezije. (...) Poezija — tako mislimo ponavadi — živi sama zase ne glede na to, kaj mislimo o njej, kakor biva tudi narava sama zase ne glede na to, kaj mislijo o njej naravoslovne znanosti." (Vp, 44—5).

Pirjeveva izkušnja je, da to ni tako. V tem pogledu Pirjevca tradicionalna slovenska navada podcenjevanja filozof-

ske misli ne prepriča več. Filozofsko mišljenje o poeziji izkusi kot bistveno pomembno tudi za samo poezijo in umetnost, ko pravi:

"Zato je že vnaprej jasno, da za poezijo ni brez pomena, kaj o njej mislimo. V naši misli o poeziji je vedno nekaj, kar poezijo naravnost usodno določa. Ali nekoliko bolj preprosto in zato tudi ne docela točno: v znanstvenih in filozofskih izjavah o poeziji se 'zrcali' samo bistvo poezije, in sicer tako, da je to bistvo spet 'zrcalna podoba' izjav o poeziji." (Vp, 45).

Prej naznačena poklicanost slovenske poezije v vlogo bistvenega narodno konstitutivnega elementa v zgodovini slovenskega narodnega gibanja, v vlogo zavesti in samozavesti slovenskega naroda v njegovem gibanju k lastni subjektivnosti, iz katere poklicanosti ji vstaja tudi kriterij njene poetskosti, kaže en poseben način, kako "naša misel o poeziji" usodno določa samo poezijo, kako ji namreč šele **daje** njeno tako bistvo. Zakaj določiti nekaj, da je kaj določnega, se pravi izpostaviti njegovo bistvo. In prav to je "odnos", ki vlada tedaj med filozofsko mislijo in poezijo. Če torej postane vloga poezije drugačna, oz. če poezija ne pristaja več na tako, iz svojega takega bistva prihajajočo ji vlogo in se začne izmikati tej svoji določenosti in poklicanosti — biti zavest in samozavest narodnega gibanja k lastni subjektivnosti (ker takega gibanja ni več!) — in če zaradi tega med državljansko-družbenim subjektom in poezijo ter njenimi nosilci pride do konflikta, kakor se to dogaja v sodobni slovenski zgodovini, vstane s tem radikalno vprašanje o poeziji, ki se mora nujno vrniti prav k osnovnim filozofskim principom pojmovanja poezije in umetnosti, tj. k filozofski estetiki in poetiki. In prav to je tista Pirjeveva zgodovinsko konkretna izkušnja, iz katere izhaja ves njegov zapisani in nezapisani premislek o poeziji v tekstu, ki ga tu obravnavamo. Prav tako, če je poezija na **strukturno isti način** poklicana v vlogo npr. momenta delovanjske perspektive gibanja delavskega razreda k socializmu in komunizmu ali pa kakršnemukoli drugemu cilju in se temu klicu ne more več v celoti odzivati, ker ne more prevzeti nase vlogo ideologije oz. se ne more spremeniti v ideologijo, če se torej osamosvaja od njega, prihaja tudi do **strukturno istega** konflikta med njo in državljansko-družbenim subjektom **tega** gibanja (partijo), kar je spet komponenta slovenskih sodobnih konfliktov okrog poezije, ki se ji prav zato očita nesocialistične tendence ali celo protisocialistične ekscese. In dalje: če je poezija po svojem bistvu poklicana v vlogo radikalnega revolucionarnega spreminjanja sveta in je njena poklicanost sedaj v taki brezpogojni revolucionarni angažiranosti, je poslušnost temu klicu prav tako njen konec. Zakaj namesto da bi bila poezija in lepota, mora biti sedaj radikalna, rušilna in brezobzirna kritika, indignacija, sovraštvo, razkrajajoči posmeh in zastrupljanje **vsega na vsak način in za vsako ceno**. To je najbrž ena stran zadnje svetovne in slovenske zgodovinske variante dogajanja umetnosti in poezije v njeni tradicionalni bistveni določenosti in poklicanosti. (O drugi, kibernetični strani njenega sodobnega dogajanja, bomo govorili pozneje.) Kot taka naravnost izziva konflikt z vsem obstoječim. Paradoksalno pa je pri tem zanjo to, da v vsej svoji radikalni revolucionarnosti izpolnjuje svojo tradicionalno in že zdavnaj uveljavljeno bistvo. Skratka in posplošeno: če se poezija v svojem sodobnem dogajanju ne more odzivati klicem, ki jo kličejo in zahtevajo **ne kot poezijo, temveč kot nekaj drugega in jo zato ravno zničujejo kot poezijo**, mora vstati radikalno vprašanje, **kaj je poezija oz. kaj je umetnost**, ki zahteva pretres tradicionalno-filozofskih principov odgovaranja na to vprašanje. Izkušnja in formulacija tega problema, tega vprašanja tako iz ozira na slovensko kakor tudi iz ozira na svetovno sodobno dogajanje poezije in umetnosti je tisto, za kar Pirjevca pravzaprav gre. In nam gre sedaj samo za to, da bi jasno prikazali prav to izkušnjo in to

vprašanje brez ozira na podrobnosti Pirjevčevega izvajanja. Zakaj prav izkušnja in utemeljitev tega vprašanja kot nepoljubnega zgodovinskega vprašanja je tisto, kar je živo v zadevni Pirjevčevi misli in kar spodbuja k razmišljanju.

Iz našega gornjega izvajanja vstaja vprašanje, zakaj poezija in umetnost nenadoma ne moreta več poslušno slediti klicu svoje poklicanosti v prej naznačenih pomenih, zakaj se nenadoma temu upirata in izmikata in se od tega osamosvajata? Je to morda zgolj rezultat samovolje umetnikov in pesnikov? Samo drobnoburžoazna individualistična želja in zahteva po svobodi v smislu absolutne nevezanosti umetnikov in pesnikov? Morda samo ostalina meščanske miselnosti v smislu bivanja na način "prosto lebdeče inteligence" (t. im. freischwebende Intelligenz!)? Ali morda obnova radikalnega larpurlatizma? Dokler ne uvidimo, da to dogajanje principialno ne leži na samih umetnikih in pesnikih, dokler ne uvidimo, da sledita umetnost in poezija **sami** sedaj nekemu drugemu **zgodovinskemu klicu**, nas sodobno vprašanje poezije in umetnosti še ni zadelo in mu zato še nismo dorasli. Odgovor na vprašanje o tem "osamosvajajočem preobratu" same umetnosti in same poezije izhaja iz vpogleda, da gre pri tem dogajanju umetnosti sami in poeziji sami za biti ali ne biti. Rekli smo namreč: če se poezija in umetnost danes odzivata klicu svoje dosedanje poklicanosti v kateri koli varianti že, sami sebe zničita. Pirjavec pravi, da se to dogaja kot samouničevanje poezije.

Pirjavec izhaja pri izvedbi tega odgovora iz teze o postopni "prilagoditvi" umetnosti in poezije opisani "platonistični" določenosti svojega bistva tako, da se celo sami ženeta za tem. Pirjavec pravi:

"Prilagoditev poezije znanosti in akciji je omogočilo, da je literatura sama dobila vrednost znanstvenega spoznanja, kot o tem jasno priča znana Engelsova izjava, češ da je iz Balzacove literature 'celo glede ekonomskih podrobnosti (...) izvedel več kot pa iz vseh knjig profesionalnih zgodovinarjev, ekonomistov in statistikov tega obdobja.'" (...) "Takšna skrajna oblika prilagoditve je zlasti naturalizem. Naturalizem je hotel iz literature napraviti znanost, tj. znanstveno raziskovanje človeka kot moralnega bitja; literatura kot znanstveno natančno in zavezujoče raziskovanje človekovega moralnega vedenja naj bi razkrila še neznana gibalna tega vedenja ter tako slednjič omogočila, da bi se človek do kraja spoznal in obvladal ter stopil v popolnoma nov in srečnejši način bivanja. (...) Iz teh dejstev pa se že da napraviti splošnejši sklep: očitno je, da se literatura, ko stopi v neoplatonistično strukturo, napoti svojemu lastnemu uničenju nasproti, ali z drugimi besedami: literatura kot prilagojenost načelu akcije in spoznanja se dogaja kot samouničevanje. To samouničevanje pomeni, da se literatura do tiste mere prilagodi akciji in znanosti, da sploh ni več literatura..." (Vp, 50—1).

To, kar misli tu Pirjavec z "akcijo", je tisto, kar smo prej imenovali "gibanje slovenskega naroda k lastni subjektivnosti", v katerem sta umetnost in poezija moment delovnanjske perspektive tega subjekta, namreč zavest in samozavest naroda, če tu omenimo samo ta primer.

Iz rečenega je očitno, da umetnost in poezija sami sebe uničita le in samo v primeru, če sledita svoji **dosedanji, tradicionalni bistveni določenosti in poklicanosti**, kakor smo to prej nakazali. In to in **samo** to je ves smisel Pirjevčeve paradoksalne teze o koncu, o samomoru ali o samouničenju umetnosti in poezije, ki je ob svojem času in nerazumljena dvigala na slovenskem prah in bila splošen predmet spotike. Tak smisel Pirjevčeve teze o koncu umetnosti pač ne pomeni drugega kot to, da se s sodobnostjo končuje dosedanja epohalna določenost in poklicanost in bistvo umetnosti in poezije in da je v pri-hodu neka drugačna bistvena določenost in poklicanost, ki pa je še ne-premišljena in zato tudi ne-pripuščena in obenem nikakor ne kaj samoumevnega, dojetje česar bi bilo odvisno le od naše dobre volje. Zato prav razumljena Pirjevčeva misel tudi ne teži h kakšni oživitvi larpurlatizma. Bistveno za tezo larpurlatizma namreč je, da umetnost sploh

nima nobene poklicanosti. Vendar gre danes za to, da prisluhnemo prav njeni epohalno novi **poklicanosti**. Torej: iz neformulirane izkušnje nekega še ne očitnega epohalnega preloma sodobnosti, iz neke take še ne izjasnjene izkušnje napoke nove epohe v sodobnosti prihaja tedaj celotna Pirjevčeva misel in z njo tudi njegova misel o umetnosti in poeziji. Na tem še ne izjasnjem in zato tudi še ne jasno izrečenem epohalnem prelomu leži tedaj tudi vse sodobno "vretje" v sami umetnosti in v poeziji. Poglavitnemu svetovnemu načinu tega preloma epohe se skuša Pirjavec približati — kot bomo videli pozneje — v svojih predavanjih o strukturalni poetiki.

Bilo bi čudno, če Pirjavec iz svoje opisane izkušnje konca umetnosti in poezije ne bi bil pritegnil Heglove estetike, v kateri ta veliki mislec evropske zgodovine prvič domisli do kraja tudi umetnost in poezijo. Naj navedem Pirjevca in njegovo navedbo znanega odlomka iz Heglove estetike:

"Naravno je, da se je moralo to dejstvo v evropski zavesti tudi jasno izraziti; zgodilo se je to v Heglovi **Estetiki**. Tu so zapisani stavki: 'V vseh teh pogledih je in ostane umetnost po svoji najvišji določenosti za nas nekaj preteklega. S tem je za nas izgubila tudi svojo pravo resnico in živost... Nam umetnost ne velja za najvišji način, v katerem si resnica ustvari svojo existenco... Upati smemo, da se bo umetnost še naprej stopnjevala, vendar pa njena oblika ni več najvišja potreba duha.'" (Vp, 51—2).

Te Heglove besede imajo svojo težo, če jih razumemo 1. iz njegove celotne misli, ki zbira v sebi dotedanje evropsko mišljenje, in 2. iz ozira na prej naznačeno tezo, da filozofska misel (če to, seveda, zares je) za samo umetnost in poezijo ni nekaj poljubnega, ampak je iz-postavitev njenega lastnega bistva in lastnega dogajanja, ki ga tudi sami hočeta; je formulacija tistega klica, ki sta mu poslušni in po njem poklicani. In kaj **daje** Heglova misel umetnosti in poeziji? Vtem ko izpostavi njuno najvišjo določenost, jima je s samim tem že tudi odvzeta ta bistvena poklicanost, je svojo odločilno svetovnozgodovinsko nalogo že izpolnila, zakaj naj bo podoba boga še tako odlično izrisana, koleno se pred to podobo zares ne upogne več, svetost jo je zapustila. Obenem pa moramo iz Pirjevčevega premisleka videti še nekaj drugega. Pirjavec namreč ne izvaja konca in krize umetnosti in poezije v našem času in kulturnem prostoru iz Heglove teze o umetnosti in o poeziji. Prej je res narobe, da mu namreč šele iz izkušnje tega svojskega konca in te krize v našem času in prostoru postane zanimiva in zgovorna tudi Heglova misel, ki jo šele na tej eksistenčno-zgodovinski podlagi začne študirati. Če to ne bi bilo tako, ali ne bi šla teza o umetnosti iz Heglove Estetike mimo Pirjevca prav tako, kakor je šla doslej mimo drugih učenih Slovencev s tega področja? Podobno je najbrž treba razumeti tudi druge take primere.

Na tem mestu moram z rečenim v zvezi omeniti Pirjevčevo nedopustno poenostavljanje filozofije, k čemu se mestoma spreminja že kar v banaliziranje in golo kulturološko površnost. Tako npr. stavek, ki sledi navedbi Heglove Estetike: "Očitno je, da se s to ugotovitvijo že vračamo k Aristotelu, kar pomeni, da se s Heglom razbije tudi neoplatonistični 'model'." (Vp, 52). Kakor da filozofija misli v modelih in kakor da Aristotel in Kant, ki ga s tem v zvezi tudi omenja, ne spadata v veliko evropsko metafizično filozofsko tradicijo in bi "vrčanje" (!) k njima umetnost in poezijo že lahko rešilo njune sodobne krize. In Pirjavec sedaj še zares misli, da je z Aristotelovo teorijo **katarze** dan docela drugačen odgovor na njegovo izhodiščno vprašanje o učinkovanju umetnosti in poezije na človeka, o njunem možnem moralno, vzgojno, družbeno-politično itd. pozitivnem ali negativnem delovanju in s tem vlogi v državni družbi. Pirjavec namreč skuša pokazati, da Aristotelovo katarzično pojmovanje umetnosti in poezije prihaja do rezultata, da sploh ne delujeta na opisan način na človeka in zato tudi nimata take družbene vloge, kot ji jo pripisuje

Platon in neoplatonizem in je torej tudi ni treba v družbi preganjati. Tako pravi:

"Aristotel namreč v svoji **Poetiki** priznava, da zbuja tragedija strah in sočutje in tako potrjuje Platonovo opredelitev, vendar pa hkrati zagotavlja, da dovršuje tragedija tudi očiščenje — katarzo — teh in podobnih čustev oziroma vzbujenj. Iz tega sámo po sebi sledi, da tragedija v gledalcu ne zapušča nobenih trajnih sledov, zato je očitno, da ne more imeti tudi nobenega vpliva na njegovo ravnanje, na njegovo realno življenje in vedenje v družbi; gledalec se ob pogledu na tragične usode sicer vzburi, strah ga je in navdaja ga sočutje, vendar pa se hkrati teh in podobnih čustev tudi 'očisti', ter odide domov natanko tak, kakršen je prišel v gledališče. (...) Tako je poezija izgubila pomen socialno moralnega delovanja." (Vp, 46—7).

Na ravni takega vnanjega rezoniranja bi sedaj lahko Pirjevčevim sklepom ugovarjali tako, da imata sedaj umetnost in poezija torej **táko** vlogo v državni družbi, da katarzično delujeta na človeka, ga s tem pozitivno spremenita, saj se očisti svojih sicer razdiralnih čustev, in je tako, po umetnosti in poeziji spremenjen in poboljšan, blažji v svojih odnosih do drugih ljudi, kar seveda omogoča in pospešuje bivanje državljske skupnosti. Umetnost in poezija imata sedaj svoje bistvo in poklicanost v takem katarzičnem delovanju. Ni torej res, da sploh ne delujeta v socialno-moralnem smislu, kar je bilo Pirjevčevo izhodiščno posebno vprašanje. Nasprotno, **táko** njeno katarzično delovanje lepo dopolnjuje ono drugo, ki o njem govori "neoplatonistična" misel. Kar pa se tiče Pirjevčeve omembe Goetheja, ki da je sprejel to Aristotelovo misel, vemo, da zanj npr. že bežen človekov pogled na kak bakrorez tega človeka spremeni. Itd.

O takih tezah, skratka, na ravni takega vnanjega rezoniranja, ki docela zabrisuje ne le vsako epohalno svojskost filozofskih misli, temveč je tudi mnogo pregrobo, da bi sploh ugledalo vse odločilne bistvene "finese" teh misli, ni treba posebej izgubljeni več besed. **Táko** Pirjevčevo rezoniranje, namenjeno širši javnosti, tudi v ničemer bolj ne osvetli tiste Pirjevčeve osnovne izkušnje krize sodobne umetnosti in poezije in s tem tudi krize in vprašljivosti same obstoječe estetike in poetike in drugih ved o umetnosti in literaturi, za formulacijo katere pa Pirjevcu zares gre. Prej bi lahko rekli, da jo **táko** rezoniranje zabrisuje in zamegljuje. Deloma je razlog temu gotovo v Pirjevčevem iskanju primernih poti za premislek konstelacije, v kateri sta se znašli v našem času umetnost in poezija. Bilo pa bi gotovo neprimerno, če bi zaradi takih težav, ki se jih Pirjavec sam zaveda in jih v nadaljnjih tekstih korigira, zavrgli tudi tisto, kar pa nedvomno ima svoj globlji smisel. In reči je mogoče, da se je prav to pogosto tudi res dogajalo.

V svoji študiji **Vprašanje poezije**, ki jo doslej obravnavamo, omeni Pirjavec tudi **fenomenologijo**, s katero da pride glede na vso dotedanjo evropsko filozofijo do odločilnega preboja v izvornejša in dotlej izmaknjena področja filozofskega mišljenja. Tako pravi Pirjavec, da je bil s Heglovo tezo o koncu umetnosti in poezije storjen šele pravzaprav prvi korak na poti sprostitev umetnosti in poezije iz njene dotedanje določenosti, ki da ga še niso vzeli njegovi tehtnosti primerno: "umetnost je kljub Heglu za večino evropske zavesti še kar naprej ohranjala pomen, ki so ga ji določili novoplatoniki. Preobrat se je dovršil šele s tisto moderno filozofsko smerjo, ki se imenuje fenomenologija." (Vp, 53).

Pirjavec hoče s tem reči tole: čeprav je Hegel pokazal, da sta za duha znanosti poezija in umetnost prenehali biti njegova prva oblika, da sta prenehali biti najvišji način bivanja resnice, saj je to odslej znanost, da po takem svojem **bistvu** pripadata torej že preteklosti, sta umetnost in poezija kljub temu še kar naprej vztrajali v svojem dogajanju pri takem svojem — že preteklem — bistvu in se torej sami zadrževali v tem kraju svoje svetovno-zgodovinske manj-vrednosti. Prav tako pa so

tudi po Heglu nastajajoče estetike in poetike vztrajale pri tistih principih svoje možnosti, ki so pripadali že epohalni preteklosti, ne da bi sploh imele vednost o tem, da jih je še pred njihovim nastankom principalno suspendirala Heglova filozofska misel v svoji posebni obliki, namreč v Heglovi Estetiki. Te vednosti niso imele, ker niso vzele na znanje svetovno-zgodovinskega dogodka bistva umetnosti in poezije iz katerega govori in katerega prinaša Heglova misel. To pomeni, da so **vse** po Heglu nastale estetike in poetike **kot take** zgrešile svojo **principalno** svetovno-zgodovinsko nemožnost oz. mrtvost, brez ozira na še tolikšno zanimivost in duhovitost svojih izvajanj, kar velja v polnem smislu besede vse do danes; danes najbrž še mnogo bolj zaostreno kot v času neposredno po Heglu. Bile so gluhe za to bitno epohalnost brez ozira na to, koliko so se med seboj razlikovale in kakšen kulturniški odmev so zabeležile. Njihovi tvorci so v svojem prepričanju, da lahko mirno ignorirajo tega "zračnega idealista", tega "nebuloznega špekulativca" Hegla, padli globoko pod svetovno-zgodovinski smisel Heglove misli. Kakor poheglovskim estetikam in poetikam se z omenjenim svetovno-zgodovinskim dogodkom v **samem bistvu** umetnosti in poezije godi enako tudi ostalim znanostim o umetnosti in poeziji. In ovedeti se je že treba tega, da velja vse to v svetovno-zgodovinskem smislu **brez izjem**. Ne gre tu za káko narejeno radikalnost in ekskluzivnost naših trditev, temveč za epohalno nepoljubnost same stvari, ki je daleč od vsakega barantanja z nami, če se komu od nas kdo ve zakaj hoče delati in imeti estetiko in poetiko in imeti neko znanost o umetnosti in poeziji. Prvo je in ostane tole: **izkusiti je treba naznačeni svetovno-zgodovinski epohalni dogodek v samem bistvu umetnosti in poezije** in s tem tudi v **samem fundamentu principov estetike in poetike; fundamentu, ki nosi vse filozofsko mišljenje**.

Dva velika misleca poznamo v času po Heglu, ki sta velika po tem, da njuna misel prihaja iz **bitno-epohalne** svetovno-zgodovinske konstelacije in ji odgovorno ustreza. To sta **Marx** in **Nietzsche**. Niti eden niti drugi pa ni podvzel pisanja estetike in poetike, kakor tudi nista zasnnavljala drugih disciplin: etike, spoznavne teorije, psihologije, logike ipd., niti ne kake nove sociologije ali politične ekonomije, kar je še danes ponekod najtrdovratnejši predsodek interpretacije Marxa. Zakaj ne? Mar samo zato, ker nista imela časa, ker sta se ukvarjala pač z drugimi rečmi? Vemo, da to sploh ni nikakršen odgovor. Nista je zasnovala, ker je sam princip estetike in poetike v njunem času že epohalna preteklost, če parafraziramo tu Heglovo besedo. Vemo tudi, da je ostalo vprašanje umetnosti in poezije pri Marxu načelno odprto (v tem pogledu je zgovoren zadnji del njegovega uvoda k Grundrisse). In to ne zaradi tega, ker Marx za to vprašanje ni imel časa. Znotraj epohalnega horizonta Marxove filozofske misli sta estetika in poetika v smislu tradicionalnih disciplin načelno nemogoči. In če mnogi deklarirani marksisti vse do danes delajo marksistične estetike in poetike(3), so zgrešili epohalnost Marxovega mišljenja. Njihovi izdelki nimajo nobene svetovno-zgodovinske relevance več, so abstraktno-akademski ali ideološki. V tem pogledu moramo biti jasni in nepopustljivo dosledni, brez ozira na to, da nas bodo zato taki marksisti grdo gledali. Podobno kakor o Marxovi filozofski misli lahko rečemo tudi o Nietzschejevi filozofski misli, da je bil in ostal prezrt epohalni smisel njegove filozofske misli. In kakor si je **zahodna** akademska elita "razvijala" nemoteno mimo Hegla in mimo Marxa in mimo Nietzscheja še kar naprej svoje "estetike" in "poetike" (že zaradi svoje univerzitetno institucionalne obveze), tako je po analogiji tudi nastopajoča **vzhodna** akademska in ideološka elita hotela imeti in pokazati Zahodu: tudi mi imamo marksistično estetiko, tudi mi imamo marksistično poetiko, tudi mi

3 Še številnejši delajo zanju le programe ali pa zgolj deklarativno pritrjujejo ideji marksistične estetike.

imamo marksistično etiko, marksistično logiko itd. in je zato prav tako mimo Hegla in mimo Marxa in mimo Nietzscheja delala vse te "discipline". Vendar sta bili in sta ena in druga stran v epohalnem svetovno-zgodovinskem oziru, po bitno-epohalnih principih tega svojega početja, samo še igra senc onkraj življenja. Hoteti mimo Hegla in mimo Marxa in mimo Nietzscheja "razviti" estetiko in poetiko itd., pomeni: ne vzeti na znanje, ignorirati, prezreti, ne vzeti v mar epohalne svetovno-zgodovinske napoke samega bistva teh stvari; pomeni toliko kot ne izkusiti in ne misliti teh epohalnih napok in se tako tihotapiti mimo resnice v varljivem prepričanju, da umetnost in poezija in zato tudi estetika in poetika itd. pač kar samoumevno so, so zmeraj bile in zmeraj bodo, kakor da so od boga. Da so te estetike in poetike ene in druge strani brez epohalne svetovno-zgodovinske resnice, je začelo postajati več kot očitno iz dogajanja same umetnosti in poezije. Pri tem pa epohalni prelom pri Marxu in Nietzscheju tudi še nikakor ni sodobni prelom.

Iz ozira na naznačeno stanje tako poetike in estetike kakor tudi poezije in umetnosti pravi sedaj Pirjevec: "Preobrat (namreč po Pirjevcu s Heglom začetni) se je dovršil šele s tisto moderno filozofsko smerjo, ki se imenuje fenomenologija".

Kaj hoče s tem reči? Da bi to izjavo ustrezno razumeli, je treba vzeti moderno fenomenologijo najprej v tistem njenem širokem smislu, ko še ni kaka določena filozofija ali kaka posebna filozofska smer niti ne kaka posebna filozofska metoda, temveč pravzaprav izvorni in ireduktibilni način človeškega mišljenja evropskega zgodovinskega človeštva. Kot taka se je v modernem času fenomenologija prvič izrecno in ponovno prebila na dan s Husserlovimi Logičnimi raziskavami (objavljena v prvem letu našega stoletja). Res pa je, da je Husserl v svojih poznejših delih(4) zaobrnil to, če smemo tako reči, "čisto" fenomenologijo v smeri svoje transcendentalne fenomenološke filozofije in je odtlej po zaslugi samega Husserla s fenomenologijo razumljena in označena nasploh ta njegova transcendentalna fenomenološka filozofija. S tem Husserl sam spet zabriše načelno razliko med "čisto" fenomenologijo svojih Logičnih raziskav in svojo transcendentalno filozofijo subjektivitete subjekta, kakor so jo razvijali filozofi od Descartesa do Hegla (Leibniz, Kant, Fichte, Schelling). Kot taka obnova je transcendentalna fenomenološka filozofija subjektivitete zgrešila možnost preboja k filozofskim izviro. Iz te nejasnosti oz. zabrisanosti razlike med fenomenologijo v izvornem smislu in fenomenološko filozofijo,(5) govori tudi prej navedeni Pirjevec stavek, ko pravi, da se je "preobrat dovršil šele s tisto moderno filozofsko smerjo, ki se imenuje fenomenologija". Strogo vzeto namreč fenomenološka filozofija kot filozofija ni niti fenomenologija v izvornem smislu niti ne nosi tistega radikalnega preobrata, ki ga skuša formulirati Pirjevec. Iz te nejasnosti, ki leži — kot sem to že omenil — na Pirjevčevem iskanju primernih poti za formulacijo svojega problema, njegova omemba fenomenološke estetike Romana Ingardena zgreši Pirjevčev lastni intencionirani problem. Pirjevec namreč pravi:

"Šele pripadniki fenomenologije, ki so se posebej ukvarjali z vprašanjem umetnosti in poezije, so izdelali novo teorijo umetnosti. Med njimi je na prvem mestu poljski filozof Roman Ingarden, ki je leta 1928 izdal znano knjigo *Das literarische Kunstwerk*." (Vp, 53).

4 Najprej v svojih petih predavanjih "Die Idee der Phänomenologie" 1907, predvsem pa v obširnem delu "Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie" 1913 in potem v vseh nadaljnjih delih.

5 Temeljito razliko med fenomenologijo in (fenomenološko) filozofijo skušam obširneje prikazati v sestavku "Problem fenomenologije", časopis "Problemi", št. 116—117, 1973. Čeprav mi tam te razlike še ni uspelo jasno in primerno prikazati, si tu vendarle dovoljujem opozoriti na ta svoj poskus.

Ingarden ostaja namreč zavezan fenomenološki filozofiji in sam preze izvorno fenomenologijo kot možnost preboja evropske novoveške in moderne filozofije, preboja, ki pelje k izmaknjenim izviro vse dotedanje filozofije in s tem tudi estetike in poetike. Prav zato Ingarden tudi zasnavlja v principu spet le neko svojsko estetiko oz. poetiko, ki kljub nekaterim predrugačitvam ostaja principialno zavezana filozofski tradiciji in torej nikakor ne dovršuje tistega preobrata, ki ga omenja Pirjevec, niti ni pot k takemu preobratu. Natančneje rečeno: ni pot za primeren in odgovoren premislek epohalne sodobne napoke v samem bistvu umetnosti in poezije. Popolnoma isto je mogoče reči tudi o drugih estetikah fenomenološke filozofije in njenih variant, kakor tudi o sami Vebrovi predmetnoteoretično zasnovani estetiki, ki jo je Pirjevec kot edino slovensko sistematično izvedeno estetiko podrobneje premislil in nam zapustil ta premislek v posebnem tekstu. Iz tega teksta je razvidno, kako je Pirjevec šele sedaj spoznal, da le v tistem, kar je ostajalo sami Vebrovi (ali Ingardnovi) estetiki skrito in izmaknjeno, leži nekaj, kar ne le še čaka, temveč prav kliče našo misel. To pa ni posebna hotena zasluga bodi fenomenološke ali predmetnoteoretične estetike, temveč leži shranjeno in čaka in kliče v vsaki pristni filozofski misli evropske zgodovine, zaradi česar vse te filozofije nikakor niso kaj mrtvega, niso nekaj, kar je zgolj že pasé. To, kar je v njih skrito in hsrnjeno in tako čaka in kliče, je bistveno in živo, tj. ravno pri-hodno. Vendar do načelnega vpogleda, da je tudi fenomenološka filozofska estetika principialno zavezana evropski filozofski estetiki in torej ne pomeni preboja čez njen horizont, je Pirjevec prišel šele pozneje, ko je (1975) podrobno analiziral Vebrovo predmetnoteoretično filozofsko estetiko in jo spoznal za zelo sorodno z Ingardnovo filozofsko fenomenološko estetiko, s katero jo v omenjeni analizi primerja. Dotlej pa je bil Pirjevec prepričan, da je fenomenološka estetika zares prebila horizont tradicionalne filozofske estetike. O tem pričajo tudi naslednje besede iz njegove študije o Stendhalovem Lucienu Leuwenu (1970), kjer pravi o svojem delu:

"Fenomenološka estetska misel, zlasti kakor jo je razvil pred kratkim umrl poljski filozof Roman Ingarden, je bila odločilnega pomena za vse, kar je avtor pričujočega razmišljanja doslej prispeval k zbirki *Sto romanov*" (Sto r., knj. 47, str. 101).

To Pirjevčevo prepričanje leži, kot rečeno, na zabrisanosti temeljnega razločka med izvorno fenomenologijo in transcendentalno fenomenološko filozofijo.

Izvorno fenomenologijo Husserlovih Logičnih raziskav je dosledno povzel in razločil od Husserlove transcendentalne filozofije subjektivitete Martin Heidegger in je to izvorno fenomenologijo na kratko uvodoma označil v uvodu k svojemu delu *Sein und Zeit*, ki je izšel leta 1927. Z dejanjem te razločitve je bila odprta pot ne le k preboju vse dotedanje evropske filozofske tradicije, namreč načina vsega dotedanjega filozofiranja, temveč obenem pot k izvornemu dojetju vse evropske filozofije od njenih začetkov v antični Grčiji do moderne dobe, da bi iz te svoje skrite izvornosti premišljena ta tedaj že umirajoča evropska velika filozofska misel spet začela v svojem polnem sijaju in neodpravljeni tehtnosti. Ne smemo namreč prezreti tega, kakšen je bil dotlej v moderni odnos učenih profesorjev in drugih do velikih filozofij preteklosti: ravnalo se je z njimi kot z mrtvimi trupli iz prepotentne drže moderne boljše vednosti o vsem; in zgodovina filozofije na univerzah je bil kratek sprehod po pokopališču mrtvih idej iz zaostalih časov. Skoraj brez izjeme je bilo tako. Fenomenologija, zagledana v svojem izvornem smislu, ko še sploh ni kaka določna filozofija, in kot taka zares izpolnjena v mišljenju je korak v še ne uhojeno svežo krajino sodobnega svetovno-zgodovinskega bivanja človeka. Zazdaj ne vidim kake druge, s to tudi le primerljive možnosti.

Nikakršno naključje ni, da je Pirjevca pri njegovem premišljanju doslej prikazanih problemov zmetnosti in poezije, estetike in poetike kakor tudi drugih znanosti o umetnosti in poeziji, vse najprej iz ozira na slovenski kulturni prostor in na problem (v prvi vrsti **tudi slovenskega**) naroda v sodobnem svetu, tako močno pritegnil ravno Heidegger in da ga je Pirjavec tako intenzivno študiral, kot nobenega drugega sodobnega avtorja. Kaj je iz tega nastalo in kako je Pirjavec razumel Heideggerja, bom poskusil prikazati v drugem delu tega svojega premisleka. Pirjavec je zasnoval svojo misel o dopuščanju biti kot dejavni ljubezni, katere epohalna vsebina bo — glede na že utečena mnenja na slovenskem — najbrž marsikomu presenetljiva. In sklepni odstavki njegove študije **Vprašanje poezije**, ki smo jo obravnavali doslej, že nekako vnaprej napovedujejo Pirjevčevo misel o umetnosti in poeziji kot svojskem dopuščanju biti. Sedaj si moramo ogledati še ta sklepni akord njegove napovedi novega.

Ko Pirjavec z analizo dogajanja umetnosti in poezije v zgodovini slovenskega narodnega gibanja ugotovi, "...da vsaj načeloma ni več možno, da bi poezija še ohranjala svoj nekdanji pomen za socialno zgodovinsko akcijo", torej da bi morala še naprej slediti temu svojemu klicu in bistvu kot zavest in samozavest naroda ali pa drugim klicem, ki sem jih omenil prej, se te svoje dotedanje poklicanosti in bistva sprosti.

"Poezija se vrača torej sama k sebi. K sebi povrnjena poezija ni več akcija, pa tudi ne racionalno spoznanje. S stališča akcijskih potreb in razumskega spoznavanja je poezija igra. Poezija, ki je igra, ni odpiranje svetlih perspektiv, pa tudi zanikovanje prihodnosti ni, stvar, ki jih imenuje, ne dodeljuje niti smisla, a tudi ne razkrinkava njihove nesmiselnosti, ne ugotavlja, ali so resnične ali lažne, pravilne ali zgrešene, pa tudi nas ne uči, kako moramo z njimi pravilno ravnati." (Vp, 85).

Da se poezija vrača k sami sebi, pomeni, da se ohrani **kot poezija** in se tako reši svojega samouničenja, ki jo ogroža, če še naprej sledi svoji dosednji bistveni poklicanosti, kakor smo to pokazali prej. Razen tega rabi Pirjavec besedo "**igra**" tu v dveh ne posebej razločenih pomenih. Poezija, ki ne sledi več svoji tradicionalni poklicanosti, je s stališča te poklicanosti (= tradicije) **prazna igra** ali zgolj igračkanje. To je negativni pojem igre. Potem pa rabi besedo "**igra**" v smislu takrat na slovenskem "**moderne**" in silno mnogo obetajoče "**filozofije igre**", ki ji je igra najvišja oblika človeške dejavnosti v pozitivnem smislu. Pirjavec to pove v zvezi, iz katere pa se že nakazuje, da mu gre pravzaprav za nekaj drugega, ne pa za filozofijo igre.

"Poezija, ki je igra, se stvari, ki se jih dotika in ki jih imenuje, dotika in imenuje na prav poseben način. Vsega, česar se dotakne in kar imenuje, imenuje in se dotakne tako, da ničesar ne spreminja in da pusti v resnici nedotaknjeno; njeno 'dotikanje' pusti vse, kar je, tako, kakor je, in tako se skozi igro 'kaže', da vse, kar je, najprej in predvsem je. Takšno dotikanje, ki vse pusti, kakor je, da bi se pokazalo, kako najprej in predvsem je, pa očitno ni samo 'značilnost' poezije kot konkretnega besedila, marveč je predvsem splošno človekovo 'razmerje' do vsa, kar je. Poezija je potemtakem najprej prav takšno 'razmerje' in je kot taka nekaj drugega od poezije, ki je določeno besedilo. Zato se da reči, da se vračanje poezije k sami sebi ne dogaja samo kot nov način pisanja pesniških tekstov, marveč tudi kot vračanje poezije iz pesniških tekstov k človeku. Pesniški teksti niso več privilegirano mesto poezije." (Vp, 85).

Skratka: zarisana je naloga premisleka poezije kot svojkega **dopuščanja biti**, ki ni le "**značilnost**" poezije, ki torej ne pripada le poeziji, temveč je splošno človekovo razmerje do vsega, kar je. Kaj je s tem **razmerjem** mišljeno, bom prikazal v drugem delu tega premisleka: je dejavna ljubezen ali dopuščanje biti. S tem se, po Pirjevcu, poezija iz tekstov vrača k

človeku. To misel moramo imeti pred očmi, ko bomo govorili o Pirjevčevih predavanjih o strukturalni poetiki, ker bi sicer lahko nasledili videzu, da se Pirjavec identificira s strukturalno poetiko.

S tem v zvezi je treba ponovno omeniti Pirjevčevo pojmovanje Aristotelove misli o umetnosti oz. poeziji, predvsem njegovo misel o katarzi v umetnosti. Kako Pirjavec razume Aristotelovo **katarzo**, vidimo iz njegove študije o Stendhalovem romana Lucien Leuwen, kjer razloži katarzo že izrecno v smislu svoje poglobitve filozofske misli, namreč iz **dopuščanja biti** in kot dejavno ljubezen. Tako npr. pravi v omenjeni študiji: "umetnost je ljubezen sama. Umetnost je prava ljubezen in prava amabilité, je pravo bitno razmerje do vsega" (glej na navedenem mestu, str. 93). In dalje pravi: "Umetnost je očitno umetnost samo, ko se dogaja kot katarza" (prav tam, str. 104). In nekoliko naprej beremo: "To pomeni: biti in pustiti biti. Katarza je očiščenje ravno za to in v to temeljno razliko, razlikovanje in razločnost." (str. 105).

In kaj je katarza pravzaprav? Po Pirjevcu: "katarza je razkritje ničā samega". In to za Pirjevca obenem pomeni, da je **katarza** odpiranje ontološke diference in s tem tisto, kar presega platonistično-hegeljansko estetiko in po čemer da se ločita aristoteljanska in platonistično-hegeljanska linija pojmovanja umetnosti v zgodovini Evrope. Naj navedem še ta odlomek iz omenjene Pirjevčeve študije:

"Na podlagi naše analize **Luciena Leuwena** lahko rečemo, da je katarza znotraj literarnega dela isto kot odpiranje ontološke diference, razklepanje metafizične identitetne strukture in torej očiščenje od vsega, kar prikriva bit kot tāko. Zato je hkrati tudi očiščenje od vsega, kar se v Heglovem jeziku imenuje čutno svetljenje ideje." (prav tam, str. 104).

Sedaj se ne bomo spuščali v razpravo teh Pirjevčevih tez in v razlago teze o katarzi kot razkritju ničā, saj bo vse to izrecna tema drugega dela te naše razprave, kjer govorimo o Pirjevčevi filozofski misli o dopuščanju biti. Pirjavec pa med tem tudi sam uvidi, da Aristotelove poetike ni mogoče na tak način izigravati nasproti "**platonistično-hegeljanski**" estetiki, ker je skupaj s svojo teorijo katarze prav tako zavezana evropski metafizični filozofiji, kakor velja to tudi za fenomenološko filozofsko estetiko.

Smer Pirjevčevega naznačenega premisleka umetnosti in poezije kot človekovega vse zajemajočega razmerja dopuščanja biti vsemu bivajočemu je v tem tekstu naznačena torej z naslednjimi smernicami: 1. umetnost in poezija po svojem bistvu nista več poklicani v to, da bi bili nekaj drugega kot prav umetnost in poezija in da bi iz česa drugega, kar koli naj že bo, sprejemali svoje bistvo v smislu tradicionalno-filozofskega načina določanja bistva umetnosti in poezije; 2. umetnost in poezija sta in ostajata tako pri sebi, kar se ne tiče le sodobnih nastajajočih umetniških in poetskih del, temveč tudi vse/h dotedanjih del, ki se s tem obratom vrnejo k samim sebi v svoji umetniškopoetski čistini; 3. umetnost in poezija sta tāko razmerje dopuščanja biti vsemu bivajočemu, katerega umetniško-poetska svojskost je **igra** in se dogaja zunaj oz. pred interesno-manipulativnim človekovim razmerjem do vsega v sklopu proizvodnje-potrošnje-potrebe-uživanja, pred akcijo, pred znanostjo-tehniko ipd.; 4. poezija se sedaj dogaja kot nov način pisanja tekstov in analogno se dogaja tudi umetnost kot nov način oblikovanja, saj se iz tekstov in oblik vračata k človeku; 5. k človeku se vračata kot "**sestavini**" tistega njegovega ontološko **pred-nostnega** razmerja, ki je na podlagi **katarze** kot razkritja ničā ležeče **dopuščanje biti** vsemu bivajočemu, še predno je to bivajoče kaj določenega, o čemer bo govora v drugem delu tega premisleka; 6. kot taki **sta** umetnost in poezija v svoji novi poklicanosti **igra** ljubezni, hvaležnosti, ljubeznivosti in svetosti; 7. po taki svoji novi

svetovnozgodovinski poklicanosti in bistvu pa umetnost in poezija ravno ne zapadata razvezanemu larpurlatizmu.

V nakazanih smernicah razumevanja umetnosti in poezije, ki jih povzemamo iz Pirjevčeve misli in po katerih naj bi bil on tematično izrecno premislil poezijo in umetnost, kar mu ni bilo dano, je očitno **igra** tisto, kar umetnost in poezijo karakterizira prav kot taki; **igra** je tisto, kar umetnost in poezijo

kot **svojsko dopuščanje biti** dela prav za umetnost in poezijo in po čemer torej sta, kar sta. Očitno je tudi, da ta igra ni nikakršno igračkanje. Kaj pa je ta igra sama, kako bi bil Pirjevec, če bi mu bilo dano, premislil bistvo igre, tega ne moremo vedeti in se moramo odreči vsakemu nadaljnjemu ugiibanju.

DRAMA HREPENENJA

Tine Hribar

(Od Cankarjeve do Šeligove Lepe Vide III)

Lepota Cankarjeve Lepe Vide ni čutno ženska lepota. Ko nam Cankar Vido prvič predstavi, jo oriše takole: "Ogrnjena je v dolg temen plašč, izpod plašča se sveti bleščeča plesna obleka, v lasih nad sencem ima rdečo rožo. Za to opravo je njen obraz preveč otroški, njeno vedenje preveč plaho..." Čudno, toda po avtorju drame predpisano nasprotje med opravo zrele zapeljivke in med preveč otroškim obrazom je nasprotje, ki za fatalno žensko kot simbol simbolizma pravzaprav ni nasprotje. Bi ne bilo nasprotje, če ne bi bil poudarek ravno na pretirani otroškosti in na pretirani plahosti.

*

K fatalni ženski, ki ni kakšna Venera, temveč angelško demonična Beatrice, kakršna je sicer tudi Vida, spada lahko poleg kančka infantilnosti prav oprava, ki jo narekuje Cankar: dolg temen plašč, bleščeča plesna obleka in rdeča roža v lasih. Bleščeča obleka in temen plašč spadata že v Baudelairjev repertoar združevanja nasprotij: sovpeti sta življenjski ples in ples smrti. Roža (rosa mystica) v lasih tvori metaforo raja in simbol hrepenenja. Rdeča roža v lasih seveda ni bela lilija v rokah Sv. Alojzija. Ne pomeni nedolžnosti. Vendar tudi razbrzdanosti ne. Rdeča roža je simbol ljubezni in prostosti, simbol svobodne ljubezni. V lasih ženske zato obljava obljuje. Znak žensko samo nezavezujoče izzivalnosti. Povabilo k osvajanju. Nekoliko otroški obraz in nekoliko plaho vedenje opisanega vtisa ne kvarita, temveč ga stopnjujeta. Ker sta tudi onadva neke vrste obljava, saj dajeta slutiti, da gre le za videz. Kdor se bo znal približati, bo prebudil vse kaj drugega.

Toda Cankar izrecno poudari, da je Vida ženska s preveč otroškim obrazom in s preveč plahim vedenjem, tako da se ta obraz in to vedenje ne ujemata z opisano opravo. Oprava je torej, z nasprotnega vidika, preveč teatralična. Namesto da bi poudarila ženskost, izpostavlja otroškost. Razgalja Vido v njeni otroškosti in plahosti bolj, kakor bi jo golota sama. Ni tedaj podoba take

lepe Vide domala smešna podoba? Cankar smeh prehitil, ko doda; "smehlja se, kakor da bi milosti prosila". Ob Vidinem smehljaju se naš smeh zaustavi. Občutek komičnosti se umakne občutku nečesa tragičnega. Vida se nam zasmili, v nas se prebudita sočutje in neke vrste strah zanjo. Hkrati začutimo, da bi jo lahko ljubili na poseben, malce zaščitniški in zato pokroviteljski način. To bo pač lahek plen. Ampak o prevzetosti z njeno lepoto bi tedaj težko govorili.

Potem pa se nenadoma zgodi obrat. Intenzivnost Vidinega hrepenenja zbrise otroškost z njenega obraza. Plahost ponikne v zanosu. Zdaj ni več Vida na tem, da bi se nam zazdela smešna, marveč postane neustrezna in smešna njena oprava. Vida je v svojem čustvenem zanosu hrepenenja namreč več kot lepa. Več kot čutno zapeljiva. In ko pride Vida v drugem dejanju počasi in tiho, "v temen plašč ogrnjena in se ozre smehljaje", to ni več smehljaj, ki prosi za usmiljenje, temveč smehljaj iz usmiljenja. Vida se zaveda svoje s hrepenenjem prežete odmaknjene lepote in svoje fatalne smrtonosnosti, ki jo simbolizira le na temen plašč poenostavljena oprava. Bleščeče plesne obleke in rdeče rože v lasih ni več. Roža je v srcu, vesel in svetel je Vidin obraz. Temni plašč ta videz samo še poudarja; čeprav obenem razkriva, da je zarja Vidinega obraza večerna zarja, da je jutro njenega veselja jutro, ki ji sije od zahoda. Ne iz pokrajin svetlobe in sonca, temveč iz pokrajin teme in noči. Ne iz dežele rojstva, temveč iz dežele smrti. V tej obžarjenosti s temo in smrtjo je Vida lepa, je zares lepa Vida. Ter je fatalna, ne da bi bila infantilna.

Fatalnost in infantilnost sta semantično nezdružljiva pojma, saj pomeni in-fantilnost direktno negacijo fatalnosti(1). Dekadenčni simbolizem je potemtakem popolnoma v skladu s samim seboj, če v fatalni ženski kot sebi ustreznem simbolu ženskosti združuje sicer nezdružljivi nasprotstvi. Kolikor je Cankarjeva Vida sprva preveč infantilna, da bi bila lahko fatalna ženska, potem pa preveč fatalna, da bi ostala zgolj fatalna ženska, je kaj lahko ugotoviti, da Cankar z Lepo Vido prebija horizont dekadencevega simbolizma. A ne gre samo za to. Gre za nekaj povsem drugega.

Kakor kategorija infantilnosti ni kaka nedolžna beseda, tako tudi dekadenca in simbolizem kot kategoriji literarne teorije nista nič samoumevnega. Po kakršni že bodi poti sta si literarna teorija oziroma literarna zgodovina prisvojili ti dve kategoriji, kot kategoriji sta zakoreninjeni v metafiziki. Karakteristična je sovidnost *etike* in *estetike*, ki se kaže skozi povezavo kategorije "dekadence" in kategorije "simbolizem".

Ko so v letu 1886 začeli francoski literati izdajati revijo *Le Décadent*, so negativni predznak pojma dekadentnosti sicer spremenili v pozitivni predznak, toda vsebina pojma je ostala ista. Zato ga Nietzsche spet (1888) lahko uporabi v negativnem smislu, dokler ga socrealisti ne zlorabijo kot psovko, ki zadeva takorekoč vso moderno umetnost: Kafko, Joyca, Kandinskega itd. Vsebina dekadence je bila formirana izza obličja klasike. Klasika na prelomu 18. in 19. stoletja, ki naj bi bila zrela in možata stopnja normalno otroške antične, grško-apolonistične umetnosti, je obveljala tudi kot supernorma dekadence: dekadenca naj bi bila naličje, glede na romantiko skrajno izostreno naličje klasike.

In-fantilnost kot element dekadence je torej kontrelement virilnosti (čeprav ženska, umre Maria Stuart možato) kot elementa klasike. Cankarjeva lepa Vida pa je preveč infantilna tako z vidika klasike kot z vidika dekadence. Z našega stališča seveda ni niti premalo niti preveč infantilna: Vida je izven klasicistične supernorme, torej tudi izven dekadence kot antiteze. Ob Vidi ne odpove le *oznaka*, ampak *kriterij* infantilnosti.

Ker je infantilnost kot kriterij zgolj vzvratna preslikava moža kot Moža, najsibo na rast otrok najsibo na obnašanje in podobo ženske, igra Mož kot supernorma vlogo *edinega*, hkrati pa *skupnega* imenovalca. Je imenovallec, ki se vsiljuje kot skupen, čeprav sam na sebi to ni in ne more biti. Z njim smo posiljeni celo tedaj, ko se nam zdi, da se dogaja nekaj prav nasprotnega; tudi takrat, ko je govor npr. o feminilnem moškem ali o feminizaciji, imamo za skupni imenovallec namreč še zmeraj Moža, ne pa *ženske* kot *ženske*: zaradi tega je feministično gibanje docela zgrešeno, saj pomeni totalno nasprotje od tistega, za kar se razglaša. Ženska kot svoj lastni imenovallec, torej ženska kot ženska ni nič feminilnega, nič feminilnega v kategorijalnem, tj. metafizičnem pomenu.

Kolikor se v obzorju Moža kot supernorme oziroma v obzorju virilnostnega skupnega imenovalca moškega in ženske hrepenenja kaže ne le kot nekaj infantilnega, ampak tudi kot nekaj feminilnega, naj bi bil moški s hrepenenjem torej feminilni moški. V tem obzorju obstajata glede Cankarjeve *Lepe Vide* seveda le dve možnosti: ali je v Vidi reprezentirano žensko hrepenenje z moškega vidika ali pa je Vida le prezentacija feminilnega moškega, tj. Cankarja samega kot moškega s hrepenenjem. Po tej zadnji možnosti oziroma varianti, ki je še najbolj verjetna, naj bi bila lepa Vida pravzaprav travestit: perverzni simbol moškega oziroma simbol perverznega, tj. feminilnega moškega.

V tem kontekstu je zato neizogibno, da problem lepe Vide kot simbola hrepenenja zastavimo na novo. Pa tudi

problem simbola in simbolizma nasploh.

Najprej se je treba ograditi nasproti ideološkim interpretacijam, ki lepo Vido že vnaprej iz simbola pretvarjajo v alegorijo: na koncu drame da se izkaže *enoznačni* cilj in smisel hrepenenja. Oporo tej interpretaciji nudita alegorični figuri Dioniza in Vide iz Poljančeve fantastične vizije o svatbi: "ženin in nevesta, roko v roki, obadva ovenčana", da na nedvoumen način prezentirata "večno pomlad", večno mladost in srečo, nebeško ideološko kraljestvo na zemlji. Temu ustrezno je imel Dioniz ne le v *Hrepenenju* (zasnutka *Lepe Vide* iz leta 1906), ampak še tudi v rokopisu prvega in drugega akta *Lepe Vide* docela alegorično ime Novljan: glasnik novega. Toda zadnja dva prizora fantastične vizije, v katerih se prelomita dve alegorični podobi, ki sta si docela nasprotni, razneseta tudi začetno alegoričnost; postavita jo pod vprašaj in v oklepaj simbola: "Vse ozadje se počasi razmakne, žarka luč zasveti, prikaže se sončno polje, čudovita spomladanska pokrajina, vse v cvetju. VIDA: Sonce sije, svate pozdravlja! DIONIZ: Ni okamenelo! POLJANEC: Iz noči je porojeno! DIONIZ: Ne mudite se, svatje, hitimo v pomlad! ... Vsi odhajajo na polje; od daleč se oglasi vesela svatovska godba; izba se polagoma temni, ozadje se strne, črni zidovi se zožijo; glasba utihne; noč." Po pameti Zdravnika ali po nasvetih, ki mu jih je dajal njegov gostitelj Kraigher, bi moral Cankar dramo končati alegorično, s prizorom fantastičnega hitenja v fantastično pomlad (prvotna oznaka drame je bila *Fantazija v treh aktih*), toda Cankar se je odločil za sicer nenavadno kratek, a odločilen simbolistični "dodatek" o "realnem" Poljančevem umiranju(2). Tako je prišlo do prizorov umiranja in smrti, ki sta vpeljana z izpostavitvijo izbe, ki se temni in katere črni zidovi se ožijo, dokler glasba ne utihne in ne nastopi noč. Sonce, ki je bilo porojeno iz noči in je zasijalo z žarko lučjo, potemni in spet potone v noč. Alegorije vstajenje in povečanja je konec.

Ko se Vida zdaj "realno" pojavi, je upognjena in s trudnimi koraki vstopi skozi vrata k smrtni postelji Poljanca. Pred seboj imamo simbol brez emblemov. Brez dodatnih znakov, s katerimi je bila opremljena Vida v prvih dveh dejanjih. Morda v prvem dejanju obstaja nevarnost, da se nam lepa Vida zazdi smešna ravno zato, ker se mešajo telesne značilnosti Vide kot simbola hrepenenja in njena domala alegorična oprava. Relacija med alegoričnim in simboličnim namreč ni konstantna: ko postanejo simboli konvencionalni in formulabilni, tj. jasni in različni ter enoznačni, se spremenijo v alegorijo oziroma v element alegorije. Torej ni odvisno od same stvari, temveč od označevalnopomenske strukture, v katero je vpeta, ali se bo pokazala kot simbol ali pa kot element alegorije. To ne velja le za (rdečo) rožo, marveč tudi za (lepo) Vido kot tako. Vse to je treba posebej poudariti, saj je od tega odvisno, ali bomo sprejeli Cankarjevo dramo hrepenenja kot poezijo ali pa jo bomo razglasili za moraliteto in agitko.

V pravkar izrečenem tiči implicitna predpostavka, da sta simbolno in poetično nekaj, kar je nerazdružno. Konsekvenca je seveda ta, da simbola ni mogoče vezati le na simbolizem kot stil in da simbolizma kot literarne

smeri ob koncu 19. stoletja ne gre enačiti s simbolizmom, ki je lasten poeziji oz. umetnosti kot taki in v celoti.

*

Precejšnja zmeda okrog simbola, simbolike in simbolizma je nastala že ob začetku 19. stoletja, ko Goethe simbolno veže na poetično umetnost sploh(3), medtem ko Hegel simbolno formo umetnosti postavi le na izhodišče razvoja oz. zgodovine umetnosti: za njo prideta kot višji in razvitejši stopnji še klasična in romantična forma umetnosti(4). Vendar sta si enotna v osnovni definiciji simbola: simbolj je takšen znak, pri katerem je posebno pred občim, izraz pred pomenom.(5) Rečeno v jeziku današnje strukturalne lingvistike: označevalec je pred označevancem, označujoče znaka je pred tistim, kar je v njem označeno. Po Heglu sledi iz tega dvoje: a) da bi simbol, katerega izhodišče je čutna vnanjost, sploh bil znak, mora že po svoji vnanjosti nekaj pomeniti, tj. biti podoben s pomenom (označenim) in b) ker podobnost ni istovetnost, pomen s simbolom ne more biti nikdar docela izražen.(6) Simbol ni niti arbitrarni znak niti stvar sama; jasno je torej, da se po Heglu simbol in beseda kot arbitrarni znak izključujeta. Zanj poezija kot umetnost besede po bistvu zato ne more biti simbolnega značaja. Po Goetheju pa je poezija simbolna prav zato, ker ni izraz enoznačnega pojma, temveč izraz mnogoznačne in nedorekljive ideje. Medtem ko je za Hegla polisemičnost simbola nekaj negativnega, je za Goetheha potemtakem nekaj pozitivnega in za poetičnost nujnega.

Ne glede na različna predznaka pa simbol obema pom... isti znak, katerega pomeni so v celoti nezajemljivi. Simbol zato pravzaprav ni znak, marveč uganka: skupek označevalcev brez zadnjega označenca, torej odprta množica označevalcev. Toda takih označevalcev, ki so ravno zato, ker niso zgolj znaki, obenem stvar sama. Simbol je torej tisto, kar je več od znaka in manj od stvari same. Več od podobe ali prispodobe (metafore), a manj od bistva stvari. Že v spisu *Filozofija umetnosti* iz leta 1802 Schelling, ki enači simbolično in mitološko, mitološke personifikacije kot simbole takole definira: "Pomen je tu obenem bit sama, prešel je v predmet in je z njim eno. Brž ko naj bi ta bitja nekaj pomenila, sama že niso nič več."(7) Ker so obenem to, kar pomenijo, jih z ločitvijo pomena od biti, z izpostavitvijo pomena kot nečesa posebnega, že tudi uničimo. Demitologiziramo in desimboliziramo, tj. alegoriziramo: "V alegoriji posebno le pomeni obče, v mitologiji je samo obenem obče."(8) Tega stavka ni mogoče v celoti razumeti, če ne upoštevamo poleg kategorij simbolično in alegorično še tretje Schellingove kategorije iz tega sklopa, tj. kategorije shematizem, za katero velja tale definicija: obče pomeni posebno. To je definicija, ki se pri Marxu izkaže kot definicija delovnega procesa, Neitzsche pa jo ima za definicijo umetnosti kot take.

Gre za definicijo produkcije (poiesis) kot shematiziranja kaosa, kot formiranja oziroma transformiranja materije: takšne ali drugačne, temu ali onemu čutu korelativne snovi. Tu je izhodišče ne le konstruktivistične (smeri) umetnosti, ampak vsakršnih teorij o umetnosti kot produkciji oziroma o umetniku kot nepo-

srednemu proizvajalcu. V določeni meri daje oporo tem teorijam že Schelling, saj ima simbolično umetnost, tj. na mitologiji zasnovano umetnost ali umetnost (poezijo) kot tako, za sintezo shematizma in alegorije.(9). Simbol je sinteza: sinteza, "v kateri ne pomeni niti obče posebnega niti posebno občega, marveč je oboje absolutno eno"(10). Sinteza občega in posebnega je seveda le oznaka za sintezo vseh metafizičnih nasprotij: neskončnega in končnega, nadčutnega in čutnega, večnega in minljivega, pomena in golega znaka itd. Absolutno eno sinteze je ideja.

Prek starega Schellinga in njegovih predavanj o mitologiji ter prek Schopenhauerja se je v estetiki in literaturi druge polovice 19. stoletja uveljavilo Goethejevo in ne Heglovo pojmovanje simbola.(11) Na ravni čutnega (aisthesis) je simbol kot sintezo mogoče vzpostavljati seveda samo s sinestezijo. Vendar sinestezija ni baza, marveč le element simbolizma.(12) Baza simbolizma je mitična težnja po magični enotnosti. Po enotnosti vseh označevalcev, tj. po ukinitvi njihove diferencialnosti in opozicionalnosti. V simbolizmu se zato vselej izpričuje paramitološko jedro mitologije, se pravi mitov in mitičnih bitij; od tod možnost nenehne predelave mitov, npr. mita o lepi Vidi.

Ko ta predelava postane zavestna, kakršna da je v Cankarjevi ali Šeligovi *Lepi Vidi*, naj bi se simbol spremenil v simptom. Paradoks je v tem, da proces zavestne predelave mita temelji na strukturi nezavednega. V toliko je običajna literarnoteoretska definicija simbolizma (kot literarne smeri), po kateri je razlika med romantiko in simbolizmom v tem, da se simbol iz "tipološkega znaka romantično doživete transcendence" pretvori v "izrazno šifro za subjektivna stanja",(13) tj. v simptom imanence subjekta, dovolj natančna. Nezadostnost te definicije je v tem, da je intranzitivna: po njej iz simptoma nikakor ni mogoče najti poti nazaj v simbol, saj sta simbol in simptom takorekoč eno in isto. Simbol je demitologiziran, torej alegoriziran; tudi psihoanalitična interpretacija simbolov sanj ali mita ni nič drugega kot alegorizacija: posebno (ta in ta simptom) pomeni obče (takšno ali takšno potlačeno željo). Prekvalifikacija simptoma v označevalec, ki reprezentira subjekt za drug označevalec, sicer prelomi s subjektivistično oziroma dušeslovno obravnavo simbol kot simptoma, toda do remitologizacije in do repoetizacije simbola ne pride.

Logika označevalca je logika degeneralizacije subjektivitete in s tem dekoncentracije subjekta, kajti označevalec kot posebno ne pomeni občega, marveč reprezentira subjekt za drug označevalec, za neko drugo posebno; toda mitološka dimenzija označevalca je v logiki označevalca navzoča le na negativen način, kot manko. Lacanovo "simbolno" faktično ni simbolno, temveč signifikativno. Simbol nista ne simptom in ne signifikat. Da bi bila lahko vpeta v simbolno, ju je treba zajeti v remitologizacijo.

Z remitologizacijo kot nasprotjem demitologizacije pa kajpada ne pridemo dalj kot do izhodišča.(14) Na ničelno točko torej. Na tej točki si tudi s Schellingovimi definicijami ne moremo pomagati, kajti Schellingova definicija simbola (s tem pa tudi simbolnega poetičnega mitološkega) je metafizična, saj izhaja iz platonističnega nasprotja med občim in posebnim. K simboličnemu in

mitičnemu, tj. k zgradbi poetičnega se moramo zato približati po svoji poti. Na osnovi ekspliciranega vsekakor že lahko postavimo tezo, da lepa Vida kot simbol ni niti alegorija niti simptom: ne prikaz pomena, ki ga ima hrepenenje, ne izraz hrepenenja v Cankarjevi ali Šeligovi duši.

*

Od prvega prek drugega do tretjega dejanja Cankar čedalje bolj krči oziroma docela skrči alegorične embleme lepe Vide: 1. dolg temen plašč, bleščeča plesna obleka in rdeča roža v laseh, 2. temen plašč in 3. brez opisa. Morda se Vida na koncu tretjega dejanja vrne v zamazanem in zbledelem temnem plašču, kar bi ustrezalo njeni upognjenosti in njenim trudnim korakom. Simbol lepe Vide je tako očiščen. Njen mit obnovljen in prenovljen. Če je sfinga, kakor pravi Hegel, simbol simbola, potem je lepa Vida mit o mitu. Ne le Cankarjeva *Lepa Vida*, ampak tudi lepa Vida iz ljudske pesmi, torej *Lepa Vida* kot ljudska pesem. V Šeligovi *Lepi Vidi* je to razmerje domala izrecno tematizirano.

I. Šeligova *Lepa Vida*

Kolikor je lepa Vida mit o mitu, torej mit o hrepenenju, kajti srce mita je, kakor bomo videli, prav hrepenenje, potem hrepenenje v sintagmi "simbol hrepenenja" ni v vlogi objektne, marveč v vlogi subjektne genitiva. Ker šele hrepenenje omogoči simbol kot simbol, je vsak simbol najpoprej simbol hrepenenja in šele nato simbol nečesa drugega: vere, upanja, ljubezni, večnosti, življenja itd. (15) V Šeligovi drami *Lepa Vida* se to najjasneje vidi skozi postopek remitologizacije.

1. Remitologizacija

Osnovna razlika med Cankarjevo lepo Vido in med Šeligovo lepo Vido je v tem, da v Šeligovi drami lepa Vida ne nastopa kot objekt, marveč zgolj in samo kot subjekt hrepenenja.

Druga pomembna razlika, ki izhaja iz Šeligovega preloma s klasično dramaturgijo, se kaže v "neenotnosti" drame *Lepa Vida*. Vida je vržena v nekak "časovni stroj". Vrgel jo je avtor drame. Avtor ne skriva svojega avtorstva. Že na začetku prvega dejanja reflektira in komentira svoje postopke: "To dejanje se godi v različnih časih, kot mora biti to razvidno iz prizorov. Jezik v njih naj jih bolj ločuje kot mizanscena ... Ostri zeki, preskoki v nivojih." Ti predpisi tvorijo vodilni algoritem scenarija. Kakor da si jih je avtor zapisal pred tekstom drame tudi faktično. Kot posebno napotilo in opozorilo samemu sebi. Ne le režiserju. Čemu sicer posebni poudarek na razvidnosti prizorov! Poseben problem seveda predstavlja zahteva, da naj *razvidnost* prizorov raste predvsem iz *slušnosti* prizorov, tj. iz jezika v vsakokratnem prizoru.

Različni časi niso časi Vidinega življenja, temveč časi svetovne zgodovine. Obenem z zgodovinskimi časi se spreminjajo tudi kraji prizorov. Spreminja se Vidin

"družbeni" položaj. Mizansceno prvega prizora tvori sodobno meščansko stanovanje, drugega obrežja morja v mavrski dobi, tretjega meščansko stanovanje z začetka tega stoletja, četrtega potniška čakalnica jutrišnosti, petega strašne skale, neobljudena zemlja kmalu po nastanku sveta. Takoj opazimo, da si prizori ne sledijo v običajnem zgodovinskem redu. V tem primeru bi se moralo prvo dejanje s prizorom "kmalu po nastanku sveta" začeti, ne pa končati. Vendar tudi za negativno eshatologijo ne gre. Ne gre niti za linearno kavzalni razvoj zgodovine niti za vrnitev na nekakšen začetek, na izvor zgodovine.

Različni časi in kraji, različne družbene vloge Vide in njena mitološka figura iz petega prizora so zgolj negativni alegorični emblemi. Vse te različenosti so uprizorjene le zato, da bi tem jasneje izstopila, postala razvidna temeljna *istovetnost* Vide kot simbola. Menjava časov izpostavlja nadčasovnost Vide: nadčasovnost ali izvenčasovnost hrepenenja. S tem je mit iztrgan iz svoje historične preteklosti ter unavzočen v prisotnost Vide kot simbola vsakokratnega prizora.

*

Na ta način se v drami nenehno soočamo z mizansceno v mizansceni. Zakaj Vida ves svet okrog sebe spreminja — najsi z besedami najsi z ravnanjem — v časni svet začasnosti. Bolj sebi kot svojemu možu so izrečene, v jeziku prebivalke v sodobnem meščanskem stanovanju, tele Vidine besede: "Rekla sem, da naredi tako, ker me nič ne briga ... Jaz sem zunaj tega in sem odsotna!" Vida kot Vida je zunaj sodobnega meščanstva, jo nič ne brigajo skrbi vsakdanjega urejanja in je torej v tem, ko je sicer prisotna, vselej že tudi odsotna. Igra torej vlogo v vlogi, osebo v osebi; toda tista vloga znotraj vloge je zunaj vloge in oseba v osebi je zunaj te osebe. Ni insistentna, temveč eksistentna. Vida je eksistenca kot taka. Biva razliko in v razliki. Zato se zdi, kakor da je Vida svoj lastni dramatik in da bi bile njene besede lahko zapisane tudi v scenariju. Če niso, ima to potem — kolikor smo prepričani, da to ni stilstična napaka in slabost — poseben pomen. Vida se svoje eksistentnosti zaveda ne le kot igralka, ampak tudi kot igrana oseba.

*

Vendar to ne pomeni, da imamo opravka z dvema Vidama oziroma z dvojno Vido: z navidezno Vido in z resnično Vido, ki naj bi bila tista Vida v Vidi ali Vida izza navidezne Vide. Resnica Vide je zgolj in edino v njenem vsakokratnem videzu, tj. v njeni samorazliki. Istovetnost Vide ne temelji na neki večni onstranski in resnični, tj. resnično večni Vidi, marveč v razpornosti vsakokratne Vide: v razpornosti vselej drugačne, a vendarle iste Vide. V drugem prizoru, ki se odvija brez besed, nastopi Vida med "Mavri iz Malege" kot perica "na obrežju morja, ki šumi, valovi, vendar ni vidno", tako da tudi to ni vidno, ali je tam na robu obrežja oziroma nekakšnega pristanišča res morje ali ne; tam za robom je "ali morje ali globel ali brezno". Vseeno je v scenariju spet zapisano, da medtem, ko se Vida sklanja v škaf in peričnik, valovi pluskajo in šumijo: "Tako kot pljuskuje in šumijo valovi, se tudi njen život zmeraj v

enakem ritmu spušča in dviguje ... Kdaj pa kdaj preneha, počasi nese roke v svoje polne lase, da z njimi in dlanmi stisne obraz in gleda tja daleč po morju, v sinje daljave." V sinje daljave ali v brezno? Ko kdaj pa kdaj preneha, gleda tedaj Vida po morju ali pa prisluhne tistemu zmeraj enakemu ritmu valov? Ali pa se zazre v sinje daljave, ker jo vsake toliko časa utruji ta zmeraj enaki ritem, to čudno sovpadanje ritma morja in njene-ga telesa? Scenarist nam ne pusti, da bi ugibali. Vsaj na tej točki ne: Vida gleda v sinje daljave in konec. Namreč na ravni besed kot znakov. Označevalci mizascene, ki pa jih seveda ravno tako vpelje zgolj in samo scenarij, so v *nasprotju* z besedami kot znaki, saj niso enoznačni. Posebno nasprotje je tudi med Vidinimi zazrtji v sinje daljave na začetku prizora in med Vidino zazrtostjo v "pisane svile, damast in ogrlice bleščeče", s čemer Poveljnik Mavrov zvabi Vido na koncu prizora: "Na rokah, vse to na rokah, ponudi proti Vidi, ki se ji oči svetijo in se z iztegnjenimi rokami pohlepno pomakne proti 'darilom'. Ko že skoraj doseže pisane blagodati, se Poveljnik izmakne proti nevidni ladji. Vida pomisli, okleva, potem pa se pomakne za njim. Ko ga skoraj doseže, se ji čudne cunje izmaknejo še bolj v ozadje ... Ko Poveljnik sestopi že za rob (najbrž na ladjo), da je videti samo še cunje, ki jih ponuja, se Vida zažene za njim in pade čez rob — v trebuh ladje, v brezno ali morje (kar pa je vse nevidno našim očem — je namreč za odrom). Ves moški svet, kar ga je, se divje in privošljivo zakrohota." Naj se krohotamo tudi mi? Ravno zato, ker se krohota že ves moški svet na odru (kaj delajo tačas perice?), smo v svojem smehu nad "padcem" Vide zaustavljeni. Nismo v distanci le do Vide in njene pohlepnosti, ampak tudi v distanci do posmeha nad to pohlepnostjo. Vida se zažene in pade v nevidno. V nekaj, kar je za odrom. Za oder se dokončno izmaknejo tudi predmeti, za katerimi se je pomikala Vida. Z izmaknitvijo predmetov Vidinega pohlepa in z izmaknitvijo Vide same pa se nam izmakne predvsem podoba Vide, naša predstava o Vidi.

Če se je v prvem prizoru Vida postavila zunaj vsega, pade v drugem prizoru vsa noter.

V tretjem prizoru iz začetka tega stoletja Vida "šiva in se zlagoma guglje", dokler ne vstopi "prodajalec ali trgovski potnik za singer mašine"; Prodajalec jo po uvodnem nagovoru začne nagovarjati: "Kar vam prinašam, je tisto, kar si sleherna gospa v naših časih lahko samo želi in sanja... Popelje vas v svet polnega, kot potok bistrega življenja. Popelje vas v dalje neznane, kjer se sanje rahlo stikajo z življenjem. Kjer življenje ni na drugi strani zelenih livad in ni mučna tlaka vsakdanjih skrbi, šivanja perila, ročnega krpanja nogavic, halj in majic. Vse to naj ureja stroj, ta čudežni podaljšek človekovih rok in možgan. Življene samo pa naj zares postanejo uresničene sanje! Raj in praznik célo leto." Povsem napačno je videti v tem le parodijo nad stehničiranim in kodiranim svetom. Ta parodija je tu docela sekundarna. Kajti "singer mašina", ki tu sicer zastopa stroj, najpoprej in na dosti globlji ravni zastopa tiste

izmikajoče se predmete, ob katerih so se Vidi zasvetile oči v prejšnjem prizoru. Vida o tem tudi sama govori: "Ah, obljube, obljube! (*Pa vendarle pogleda zdaj iznad šivanja s pogledom, ki ga je bila oplazila iskra nečesa neznanega.*) Tako so govorili zmeraj ... Vsi ..." Tako je govoril Hišni prijatelj iz prvega prizora, tako je govoril Poveljnik Mavrov iz drugega prizora in tako govoril zdaj Prodajalec singeric. Saj pa so "obvezno ena oseba", kakor navede dramatik že v glavi drame, ko razvrsti dramske osebe. Na začetku tretjega prizora dramatik še enkrat poudari, da je Prodajalec "očividno ista oseba". Gre za moškega kot Moškega, za skušnjavca in zapeljivca, tj. za tistega, ki obljublja nekaj neznanega, vabi s predmeti ženskih želja in sanj. V razmerju z njim postane Vida ekstatična na poseben in razviden način: ni več "v spodobni drži bogaboječe, tihe žene", temveč "se ji oči zasvetijo in se z iztegnjenimi rokami pohlepno pomakne" za predmeti sinjih daljav in sanj.

Žene jo neka pohlepnost. Ni subjekt hrepenenja, marveč pohlepa. Očividno zmeraj ista oseba, ta, ki pač igra zapeljivca, jo skuša prepričati, da je njena pohlepnost v osnovi pravzaprav hrepenenje, ta "zvezdna energija, ki spreminja sanje v resničnost"; in je položena v vsako žensko, torej v žensko kot žensko, v Žensko. Vida se obotavlja, kajti lahko se izkaže, da tisto, kar ji je ponudeno in s čemer se jo mami, ni tisto, kar je hotela in kar si želi: "Kaj potem? Že zdaj me je strah. Kam s strahom potem?" Prodajalec ima odgovor takoj pri roki: "Strah vas bo gnal naprej. Ni cilja ne kraja!... Ko bo velika vesoljska energija, ki ji rečemo hrepenenje, že zbujena in bo prebivala v vaših nedrih, bi vsak nov korak samo prikaz te energije in vsako zadovoljstvo s tem korakom že tudi konec in smrt." Pomembno je, da te definicije hrepenenja ne pomešamo z definicijo, ki je ne poznamo, tj. z definicijo avtorja drame. Beseda o hrepenenju kot energiji, ki da je vesoljna (torej tudi večna) in ki da prinaša nesmrten užitek, je beseda nagovarjanja: zapeljevanje. Vida, ki bi šla rada tja daleč in bi rada verjela tem besedam, takorekoč popusti pred navalom besed in obljub: "Ah, pustite me že... Ne morem prav nič. Vkovana sem med te stene z dokončnim, v večne čase zapisanim redosledom zmeraj enakih opravil ... (*z desnico se prime za srce, z levico prime Prodajalčevo ponujeno dlan.*) Pustite me, prosim, in pojdite svojo pot..." Prodajalec takoj razume položaj, ve da so te besede obrambe in prošnje v resnici besede predaje, toda zdaj se v njem nekaj silovito prelomi. Na dan udari njegov zatajevani sadizem: "Vzela boš! Vse boš vzela in z dneva v dan boš bolj navdušena! ... Poznamo takšne ... gospe gosposke ... kurbe potuhnjene, dokler ne zbezlajo!" On jih seveda ne pozna, saj je očitno, da govori nasploh in da kriči iz razcepa med svojim poželenjem in med zavestjo o tem poželenju.

Vida je v prvih treh prizorih *objekt poželenja*, toda pervertiranega poželenja. V prvem prizoru se Hišni prijatelj "zastirmi v Vidin napeti hrbet in zadnjico", hoče jo zagrabiti, toda med potjo rok "mu nekakšen divji krč preleti obraz in zavre dlani", čez hip seže po suknjič, "potegne ven kratek bič in ga dvigne, da bi užgal z njim in z izbuljenimi očmi po nji", v drugem prizoru si nosači Mavri "potegnejo svoje halje čez glavo, da so kot kakšni svečeniki" in ko se Vida skloni

k pranju, "svečeniki-nosači vstanejo, se razporedijo okrog nje v krog, izpod halj potegnejo kratke knute in udarijo po njenem križu", potem mavrski Poveljnik Vido "ostro zasuče k sebi" itd.; v tem tretjem prizoru se Prodajalec po Vidini dovolj očitni predaji na mah spremeni, "peklensko se zareži in odsune njeno roko od sebe". Spolnost je nasilna ali pa zavrta.

Vida reagira na različne načine. V prvem prizoru ne ve, kaj se dogaja za njenim hrbtom. V drugem prizoru najprej — "kot da že ve, za kaj gre" — ponižno sklopi glavo in ko se Poveljnik vleže na tla, "počepne zraven, na kolena, na pete", vzame mu glavo v naročje in "mu prične vestno in natančno ubirati uši iz las in brade". V tretjem prizoru ob izbruhu Prodajalca "zahlipa v svoje dlani in naročje: Nič nisem rekla... Samo malo sem... Samo za hip sem hotela, samo predstava je bila... "Kaj je bila samo predstava? Kaj je bila predstava v predstavi?

*

V četrtem prizoru, ko Vida zapusti moža in "pobegne" s Hišnim prijateljem, s katerim sta zdaj v "potniški čakalnici", naj bi bila Vida tik pred uresničitvijo svojih sanj; toda namesto z ljubeznijo nagovarja svojega možkega "ledeno, sarkastično" ter mu očita: "In tako sem te ljubila! Bili so trenutki, ko sem bila vsa posvečena samo zate. Ko sem vse na svetu gledala skozi luč ljubezni zate. Vsi hipi, vse dolge ure, ko te ni bilo, so bile samo čakalnica za pravi trenutek. Kot da se je vsa vesoljna energija, ki je meni dodeljena, usmerila vame samo za tistih nekaj sekund, ko bova skupaj. Vse drugo, vsa puščava sveta, opravkov, tegob, nenehne bolezni s hčerko — vse to je napolnjevalo tek ure, da čas ne bi izumrl. Zakaj ko bi, tudi tebe ne bi dočakala. Dolgo je bilo to zadosti. Potem se je vse preobrnilo. Začel si mi ponujati takšno večnost, kot so bili dotlej samo bežni hipi. Da bova šla daleč, kjer naju nobeden ne pozna, in začela skupno življenje, da bodo poprejšnje redke sekunde postale večnost in raj. "Ni tudi to predstava? Ena izmed Vidnih predstav? Saj govori z besedami Prodajalca singeric!

Morda je v mešanju jezikov, na katerega naletimo tu, sled Šeligove nedoslednosti in njegove nemoči ob pretežki nalogi, ki si jo je zadal glede različnih jezikov v različnih časih in glede različnih besed vsakokrat istih, a obenem drugačnih oseb; vendar je to mešanje jezikov tudi izraz tega, da Vida ne ve, kaj hoče. Da ne ve, kdo ona sama opravzaprav je. Zato se uprizarja. Dela predstavo v predstavi. Tako da mora igralka, ki igra Vido, igrati igralko, ki igra igralko, ki igra itd. V tem je več kot brechtovska potujenost (*Verfremdung*) v igri igranih oseb. Več kot brechtovska distanca igralca do osebe, ki jo igra; torej igra in hkrati komentira: jo obsoja, se ji posmehuje itd. Pri Brechtu gre le za dvoplastnost in še ta je pripomoček ideološke enoplastnosti in razvidnosti, ki jo hoče uveljaviti. Šeligova Vida je mnogoplastna in brez zadnje ali sprednje nosilne plasti: izgubljena izza svojih plasti.

V četrtem, čakalniškem prizoru Vida "veliko gleda na čakalniško uro", a tudi sicer so bili vsi hipi njenega življenja le čakalnica za "pravi trenutek", ko naj bi čas

zares oživel. Zato je v resnici tudi svojega ljubimca ljubila le navidez; kolikor ji je ponujal takšno večnost, kot so bili dotlej le bežni trenutki, kolikor ji je obljubljal večnost in raj. Svojo zmoto in lažnost svoje ljubezni spozna takoj, ko trenutki večne in rajske ljubezni začno teči s počasnostjo čakalniške ure, ko bežni hipi niso več bežni: "Zdaj vem! Kot izpisano v zraku z vijoličastimi črtami vidim: Hrepenenje brez cilja je moja usoda in ta čakalnica pekel. Iz območja milosti izstopim, ko naduto hočem, hočem, da se hrepenenje uresniči. In to hotenje je smrt hrepenenja..." Čakalnica ni prehodna, ni mesto prehoda v raj, marveč je stalna: stalnica pekla. Je ta pekel življenje samo? Kot tako?

Pekel je življenje človeka, ki je izstopil iz območja milosti. Iz območja milosti pa izstopi, ko postane nadut. V nadutost se pogrezne, ko si postavi cilj hrepenenja in hoče, da bi se mu ta cilj uresničil; le hrepenenje brez cilja in mimo hotenja je živo hrepenenje. Čakalnica ni čakalnica hrepenenja, marveč čakalnica hotenja: čakalnica na uresničitev cilja hrepenenja in s tem na uresničitev hrepenenja samega. Hotenje je torej peklensko. Čakalnica hotenja je pekel. "In ko človek hoče urejati življenje po svoji volji, ko hoče doseči tisto k čemur ga vleče srce — ga zvezdna energija zapusti, njen sij ugasne, mogočen val usode človekove pade kot metuljček s cvetlice in človek sam zalebdi v večnost zgolj fizike in težnosti." Večnost zgolj fizičnega in težnosti ni nič drugega kot večnost raja kot hotenega cilja hrepenenja. Nasprotje med vsakdanjim življenjem in rajem, tj. življenjem, ki si ga človek uredi po svoji volji, je potemtakem zgolj navidezno nasprotje.

Čemu potlej vsi Vidini očitki Hišnemu prijatelju, se pravi lastnemu ljubimcu? "Ko sem se poročila, sem mislila, da je mogoče oboje združiti. Ugled, veselo življenje in sanje, hrepenenje. Ko iz tega ni bilo nič, sem ljubezen in sanje in tisto, po čemer je srce hrepenelo, iskala v ljubimcu, v tebi. Ko pa si začutil, da mi prav nič ni več do videza, ugleda, da hočem večnost v hrepenenju samem, si si premislil. Tedaj si postal namesto moža posebljeni red, predan samo oblasti, moči in komodnemu življenju brez tveganja. "Iz te razlage in teh obtožb ni več docela razvidno, kdo je pravzaprav prevaral koga, se pravi, kdo je koga hujje prevaral. Kajti varanje je bilo obojestransko. Samo potekalo je v različnih smereh in z različnih izhodišč. Hišni prijatelj je Vidi obljubljal večnost in raj, v resnici pa jo je le zapeleval, ker si jo je enostavno pozelel. Vida se je delala, da ji je samo zanj, da je samo zanj posvečena in da vse na svetu gleda samo skozi luč ljubezni zanj, v resnici pa si ga ni pozelela kot ljubimca, temveč je vanj le projicirala ljubezen in sanje in tisto, po čemer je srce hrepenelo. Vidi ni do ljubezni, marveč hoče večnost v hrepenenju samem.

V luči hrepenenja, ne v luči ljubezni se Vidi poruši iluzija o Hišnem prijatelju. Ko Vida loči svoje iluzije od njega samega, se ji Hišni prijatelj pokaže kot duplikat tega, kar je že imela: kot duplikat njenega lastnega moža, tj. Možja, reprezentanta vseh poprečnih mož poprečnega zakona v poprečni družbi. "In da ne bi čisto sfrčal in se popolnoma razblinil v nič, hoče — in to še poslednjič, kajti potem je konec vsakršnega hotenja — neolitski dom z velikim redom, ustaljenimi vrednotami,

avtoriteto in večno trdnostjo... Za zameno za vir življenja, ki je vesoljska energija ali hrepenenje." Če vzamemo, da so te besede prišle Vidi iz srca in da ne želi le ugajati nekemu slovenskemu esejistu, ko si sposoja njegovo terminologijo, potem je res po žensko radikalna. Njena podoba sveta se začne pri korenu življenja in je trodelna; svet je sestavljen:

1. iz hrepenenja ali vesoljske energije, ki je vir življenja,

2. iz večnosti zgolj fizike in težnosti ter

3. iz večne trdnosti neolitskega doma, tj. civilizacije, ki tvori nekakšno srednjo ali vmesno plast.

Ker se 2. in 3. točka na določen način stikata in prepletata, se obe skupaj hkrati pretvarjata v tisto podlago, ki lebdi *nad ničem*, toda *pod vesoljsko energijo*, tj. *hrepenenjem*. Hrepenenje je vesoljska energija, torej energija bivajočega kot takega in v celoti. Ni le tisto, kar dela človeka za človeka, ampak dela za nekaj bivajočega bivajoče sploh. Hrepenenje je bivajočnost bivajočega. S tega vidika je Vidin pogled na svet izrazito metafizičen. Srečamo se tudi z implicitno razliko med bolj in manj, med nižje in višje, med najnižje in najvišje bivajočim. Vida hoče biti najvišje bivajoče, hoče večnost v hrepenenju, tj. v vesoljni energiji ali bivajočnosti bivajočega. V tem hotenju ji ni prav *nič* več do *videza* ali do *ugleda*, do tistega, kar je še sicer v svojih očeh ali v očeh drugih. Hoče bit — v smislu bistva — samo. Ob tem ji drugi — najsibo mož ali ljubimec ali pa celo hčerka — ni prav nič mar. Njena dilema je: vse ali nič. Srednja pot ji je najbolj zoprna.

*

Nič ima še prav posebno in naglašeno vlogo. V prvih štirih prizorih se označevalec "nič" pojavi znotraj različnih zvez najmanj desetkrat; kakor da bi Šeligo te zveze skušal posebej preiskusiti ali kakor da bi Vida — zakaj največkrat govori o niču prav ona — imela z ničem še posebej tesno razmerje: Me *nič* ne briga, nimam *nič* s tem, ne morem prav *nič*, *nič* nisem rekla, iz tega ni bilo *nič*, mi ni prav *nič* do videza, prav *nič* lažna, razblinil v *nič*. Toda v kakšnem razmerju sta si nič in Vida kot subjekt hrepenenja?" V meni je vse naravnano tako, da nekaj neznanega čakam, da sem vsa samo v čakalnici in čutim, kako me to čakanje dela nabreklo, kot nosečo..." Teh besed Vida *ně* izreka več "ledeno, sarkastično", temveč "v obupu in zlomu"; in ne več z uvodom: "Zdaj vem!" Izginila je vsakršna gotovost: "Kaj vem, kaj vem... V meni se vse lomi in trga..." Premik se je zgodil skozi podprizor nekakšne negativne vizije ali polvizije, "kot da je bil samo privid", v katerem je na začetku zasmrdelo po dimu, mogoče po dimu lokomotive "ali celo po kakšnem hujšem osmojenem" ter se je pri "izviru svetlobe ali za oknom" pokazala "dolga, plahutajoča perot"; na koncu pa se megla in smrad lokomotive "ali še česa hujšega" naglo odstrani, svetloba zasije spet običajno čakalniška, "najstrniške potnice in potniki, ki so nekako otrpnili ob nastopu Moža, zdaj spet čakalniško završijo". Nietzsche bi dejal, da se je pojavil duh teže, Šeligo cika na hudobca. Bil pa je le Vidin mož, ki se je pojavil kot njena *slaba vest*, jo spomnil na njeno bolno in onemelo

hčerko Darinko, ne to, da prestopa tudi zadnjo črto, prag materinske ljubezni; nakar Vida "obstane kot vkopana", kot da ji je "vsa moč pošla", onemogla spusti popotno torbo na tla. Tedaj se začne v njej vse lomiti in trgati.

Tisto neznano, na kar čaka, je močnejše od njene moči, močnejše od nje: "Ko že mislim, da je za nekaj časa urejeno, pride takšen strašen val, ki me pokoplje..." Val, ki pokoplje Vido in pod katerim zgine Vida, je strašnejši od njenega strahu. Pa vendarle nezaustavljivo privlačen. Vida ne more prav nič zoper ta val, zoper čakanje na nekaj neznanega, ki jo dela nabreklo, kot nosečo, obenem pa jo na smrt muči, potiska na mejo pameti, stiska v nezno bolečino: "Naj mi udari strela v teme, v sedež mojega mrazišča!" To ni več razlaga Vide esejista ali Vide metafizika. Spet smo pred povsem novo plastjo Vide. Igralka, ki igra Vido, mora docela spremeniti stil svoje doslednejše igre. Vida, ki jo je pokopal val hrepenenja, v katerega je poniknila, vznikne znova, toda poprej se mora znova tudi roditi. Beseda "čakalnica" dobi povsem nov pomen: pomen maternice, iz katere se prebija samo sebe noseča Vida. "Vida zaklinja na tleh, z rokami, lasmi in mokrim obrazom." V obzorju metafizike, v obzorju volje do cilja oziroma moči nad ciljem, se je hrepenenje kazalo kot nekaj brez cilja in bilo kot tako izenačeno s čakalnico in ta s peklom. Z gledišča antimetafizike, z gledišča zanikanja hotenja, ki da je smrt hrepenenja, za pekel ni pripoznano hrepenenje samo, temveč je za pekel proglašen izstop iz območja milosti. Izstop iz hotenja večnosti v hrepenenju samem, ki da se zgodi v hotenju po uresničitvi hrepenenja. Najpoprej torej v volji do cilja hrepenenja oziroma v volji do hrepenenja s ciljem. V senci metafizike se torej večnost hrepenenja in v hrepenenju kaže ali kot raj ali kot pekel. Subjekt hrepenenja pa v tej senci vsekakor hrepeni po raju. Nestrpnost ga žene v hotenje in s tem zoper hrepenenje, torej v uboj hrepenenja. Kako da je samomor najbližja odrešitev hrepenenja in kakor da — če se subjekt ne zadovolji s samim hrepenenjem in z večnostjo v njem — ni drugega izhoda. Toda Vida je vržena ravno k nekemu drugemu izhodu.

Vidina ekstatičnost se stopnjuje in sprevrže v ekstazo.

V ekstazo pa ne zapade le sama, ampak potegne za seboj tudi tiste, za katere se je zdelo, da "se grejo samo svoje neskončno čakanje". Za seboj potegne mladino: "In ko je v ekstazi, se zmeraj bolj urejajo v nekakšen zbor male potnice in potniki v taborniških uniformah in delno ponavljajo za njo, delno izgovarjajo svoja zaklinjanja." Vida iz protagonista postane vodja zbora iz klasične grške tragedije: "Naj se naseli nemir mojega bivanja na tvojem obličju, Luna, kjer prebivajo duše hudodelcev in norcev! Naj samo polzim po jekleni ploški nebesa!" Luna naj postane kakor Vida in njeno hrepenenje. Toda hkrati terja Vida prav narobe: "Daj, da bom kakor ti! Naj bom brez krvi, petrolejsko kovinskih barv naj bo moje srce!" Nato najde Vida še ustrežnejšo prisposobo: "Naj bom artemizija rastline, naj bom samo svoje lastno pero v pišu svetlob in morja." Zbor povzame in zaostri prisposobo do kraja: "Naj veter raztrosi ogenj hrepenenja v sol in rudnine! Naj zaspi v kamnih, da bodo sokovi življenja njenega tekli v

travnih bilkah, grmih in živcih toplokrvnih živali!" Kakor da je bila ona metafizična teza o hrepenenju kot vesoljski energiji brez osnove, saj naj bi se po zdajšnjem zaklinjanju energija hrepenenja porazdelila v veselje, se vanj naselila, šele iz Vide. Iz Vide, ki se je spremenila z Luno ali iz Lune, ki se je spremenila v Vido.

*

Ta sprememba, ki pomeni raztrositev, hkrati pa pomnožitev in razmnožitev hrepenenja, je prikazana v petem prizoru, v katerem "Vida, boginja, sestra in žena Sventovidova, ki je deus deorum, začetnik neba in zemlje, sonca in svetlobe (ognja)", kliče v "globok, neizmerljiv prepad ali jamo, kjer prebivajo demoni in Vouvel, demon viharjev, tajfunov". Prizor se torej začne po vzoru wagnerjanske opere, toda kmalu se razkrije, da se Vida pravzaprav zaganja samo vase in se pogovarja sama s seboj: "Glej, demon, ki razsajaš v meni! V večne čase nazaj mi je usojeno, da žari name neskončna bleščava stvarstva, milost vsemogočnega sonca in ognja... Iz vijoličaste in sinje praznine medzvezdnega prostora sem bila pahnjena v težnost, da sem skupaj s svojim bratom Sventovidom, spočetnikom neba in zemlje, ognja in sonca in svetlobe rodila vse živo in stvarno na tem planetu. Večne večnosti so za mano, bleščave volje in moči." Vse, o čemer je mogel kdajkoli sanjati človek metafizike ali človek religije, je Vida že bila in že je. Ni le v raju, ampak je sogospodar raja. In vsega, kar sploh biva. Uresničeni so vsi cilji volje do moči. Uresničeno bi moralo biti in s tem mrtvo tudi hrepenenje samo, kajti kaj naj bi se zdaj sploh še moglo želeči.

K čemu naj bi se še dalo hrepeneti? Kakor zmeraj in povsod, po drugem in drugačnem: "V večnem siju, ki lije iz mojega naročja, v večnem redu Sventovidovem, v večni istosti, vsemogočni volji in enakosti samemu sebi, v večnih vrednotah, ki jih je ustvaril kot vodilo sveta, se mi sušijo žile. Neskončna nesmrtnost, ki sem jo od začetka deležna, neusahljivi in nespodbitni dom mojega domovanja v Sventovidovih dvorih mi jemljejo bridkost in slast usode." Vida si ne želi nazaj v sinje praznine medzvezdnega prostora, nazaj v večne čase, iz katerih je bila pahnjena v težnost, temveč si želi še neskončno globlje v smeri svoje pahnjenosti. Želi si smrti. Zakaj: "Moje žile so prazne, da ne čutim brnenja svojega bivanja niti v postelji noči niti v določanju vesoljnega reda svetlobe in dneva, niti v uravnavanju vode in ognja niti v rojevanju sinov in hčera velikega moža in brata. Srce je prazno, nemir in up si vanj želi." Zadnji stavek oziroma mesto, na katerem ga nahajamo, utegneta biti najbolj sporna zadeva Šeligove *Lepe Vide* v celoti. Ta parafraza Prešernovega mota v *Poezijah* vnese v Šeligov tekst namreč nek drug ritem ter navsezadnje izzveni ironično.

Čeprav se spremembe, ki jih vnaša parafraza, nanašajo kajpada na Prešernove verze, ironija ni obrnjena k Prešernovemu, temveč k samemu Šeligovemu tekstu. To je avtoironija. *Srce je prazno, srečno ni*, pove Prešernov verz; "r", ki se trikrat ponovi, drhti in že sam na sebi vnaša nemir. Vidino srce je prazno, toda sreča mu je nekaj tako tujega, da tega, ali je srečno ali ne, sploh ne

čuti; želi si le nemir in up, nemir, ki naj vznikne iz hotene nesreče, in up, ki ga lahko obudi le srečanje s človeškim brezupom. "Hočem smrti, hočem usodo, ki me bo vodila po svojih skrivnostnih poteh in me naredila nemočno. Hočem izkrvaveti v njenem nemiru." Pesnikovo srce je prazno, ker je izpraznjeno: *nazaj si strah in up želi*. Strah in up sta dva pola v sebi razpetega hrepenenja, srce si torej želi *nazaj* ravno hrepenenje: "Zato mladost! po tvoji temni zarji / srce zdihvalo bo mi, Bog te obvarji!" Srce brez hrepenenja ni srce, marveč tnalo: "strah zbežal je, z njim upanje goljivo; naprej me sreča gradi ali tepi, me tnalo najdla boš neobčutljivo." *Umrlo je tudi hrepenenje po hrepenenju*. Srce si niti hrepenenja ne želi več nazaj. *Vidino srce je prazno, ker je polno hrepenenja po hrepenenju*. Od tod čudna podvojenost na vseh ravneh: srce si ne le želi, ampak si *vanj* želi. Ne želi si nazaj, saj je že od nekdaj prazno, temveč si želi sedaj in za naprej. Želi in hoče si srce napolniti z nemiro in upom; natančneje: "Srce mi hrepeni po tem, kar nimam in ne obvladam in ni v moji moči." Če bi bila natančnost najvišja vrednota, bi bilo treba sporni stavek formulirati torej takole: Srce je polno, nemir, brezup si zdaj želi.

*

Če je hrepenenje vselej hrepenenje po tistem, kar nekdo nima ali kar nekdo ni, potem je hrepenenje vsekakor že načeloma neuresničljivo. Ni v moji moči in v moči nikogar, da bi hkrati nekaj imel in ne imel. Namreč v absolutnem, ne pa zgolj v relativnem ali dialektičnem pomenu. Moč je podrejena zakonu protislovja. Zakonu, da bit in nebit nista isto. Da nista isto smrt in nesmrtnost. Volja do moči kot volja do cilja oziroma njegove uresničitve je volja do biti: cilj volje naj se realizira, postane nekaj dejanskega ali bivajočega. Dialektika temelji na soodnosnosti biti in nebiti, smrti in nesmrtnosti itd. Hrepenenje pa ne prenese ne te soodnosnosti ne razvezanosti, kakršna je značilna za voljo do moči in za vsa predhodna metafizična imena biti. Ni vezano niti na bit niti na nebit, temveč teži vselej ravno k nasprotnemu od tega, kar "je": ob manku biti teži k biti, ob biti teži k manku biti. Ker je človek smrten, hrepeni po nesmrtnosti; če bi bil nesmrten, bi težil k smrti. Zato tudi volja do moči hrepenenja ne more uresničiti, se pravi: odpraviti.

Dokler določen cilj volje do moči še ni dosežen, se lahko zdi, kako imata volja do moči in hrepenenje isto pot, toda ko je cilj dosežen, se izkaže, da to ni bil cilj hrepenenja. Dokler človek še nima volje in moči, se lahko zdi, kako hrepeni po tem, da bi bil človek volje do moči, toda ko postane nadčlovek, se izkaže, da hrepeni po nasprotnem, po nemoči in po hrepenenju samem. Šele zdaj se torej jasneje začrta tudi razlika med voljo in hrepenenjem.

Volja ne izbira sredstev; cilj posvečuje dejanja in sredstva: "Zavdaj Sventovidu! Nastavi mu past, kolji, ubijaj!" Tako svetuje Vidi Vouvel. Vida nasvet zavrne: "Brez krvi in orožja! Z mojo nezvestobo, z mojim odhodom bo konec brez krvi. Konec bo večnega reda in večnih vrednot! ... Naj bom pregnana divjad pred psi popadljivega, končnega sveta!" Ne gre za nasilno, krva-

vo spreminjanje sveta. Toda ali bo šlo res brez krvi? Vida noče biti ubijalka, izbrala si je usodo žrtve; še več: hoče "izkrvaveti" v nemiru. Ni krvnik, noče tuje krvi; toda preživetje ji ni vse, izpostavlja svoje lastno življenje. "Naj drgetam pred grozo smrti!" Kajti tudi to drgetanje je užitek v primerjavi s smrtnim mirom v nesmrtnosti.

Kako je prišlo do vseh teh obratov? Vouvel daje naslednjo razlago: "Bog je mrtev ali pa je nad njim še višja, kozmična sila, ki tudi njegovo voljo uklepa v verige usode." To je seveda povratek v mitologijo, v kateri so tudi bogovi usodi zavezana bitja; starogrška Moira je nad bogovi, tudi nad Zeusom. Metafizični bog kot najvišje bivačoč in kot počelo vsega bivačočega nad seboj nima nikakršne višje kozmične sile, kajti sam je edina in vsa sila kozmosa: po njem se je kaos spremenil v kosmos. Ker je edini, kajpada tudi *deus deorum* ni; pač pa je *ontos on*: bivačočost bivačočega. Istoveti se z bitjo samo, s čisto bitjo. Metafizika kot onto-teologija teologizira kozmično silo, jo s tem demitologizira, z njo pa tudi bogove kot mitična bitja. Usoda postane Previdnost. Na osnovi metafizike remitologizacija zato ni možna. Sklicevanje na kozmično silo, ki da je višja od dosedanjega boga, lahko pomeni le to, da to ni bil pravi Bog: nič čudnega, da je moral torej umreti.

Ko je Bog klasične metafizike mrtev, ko se na njegovo mesto povzpne izjemnostno bivačoč, kakršen je Nad-človek ali Novi-človek, najvišje bivačoč revolucionarne (prevratne) metafizike, se pri nemočnih začne zato lov za pravim Bogom. Tako skušajo katoliški teologi izpod trupla Boga filozofov spet izvleči in obuditi Boga očakov, tj. Boga Abrahama in drugih svetopisemskih osebnosti. Obenem se porajajo nove sekte, nastajajo novi bogovi — vsaka sekta ima kajpada le svojega boga za edino Pravega Boga — na osnovi križanja podob boga iz različnih svetovnih religij itd. Je Vida tedaj na tem, da ustanovi novo, svojo sekto? Bo res začela združevati mladino? Je morda nekaj več? Je novi Prometej? "Najprej boš zanesla nemir, ta ogenj — kačo tja dol." Med ljudi. Vendar je Vidin ogenj povsem drugačen od ognja, ki ga je ukradel Prometej. Prometejev ogenj je delovno sredstvo in naznanja začetek civilizacije. Vidin ogenj je kozmična sila. Kot tak je blizu Heraklitovemu ognju, a ta je že podrejen Logosu, medtem ko je Vidin ogenj orgastičen: Vida "se vrže v tla, se vtiska v tla, trepet in drgeta v orgastični ekstazi". Kakor da bi bila Dioniz sam. Ni pa to Vida kot taka. Tudi njena orgastična ekstaza je le predstava.

Sam peti prizor — kakor tudi prejšnji štirje prizori — je le in zgolj predstava: predstava v predstavi. Kljub krvavi resnosti je v vsakem prizoru sonavzoča tudi ironija. V vsakem prizoru se pokaže nekaj smešnega, ki vzpostavi distanco do sicer tako zelo resnega poteka. Vendar ne gre za tragikomedičnost niti za grotesknost. Do tragedije ne pride. Misterij je načet z ironijo. Šeligo da vedeti, da dela mit. Da sestavlja kose mita. Igra na življenje in smrt, vendar ve, da igra. To mora vedeti tudi igralka Vide.

*

Šeligo ni radoživ, kot je Lužan v *Trianglu*; razlika med Lužanovo dramaturgijo in Šeligovo dramaturgijo je

najbolj razvidna iz tretjega prizora, ki je takorekoč kritična parafraza *Triangla*. Šeligo ni sarkastičen, kot je Strniša v *Ljudožrcih*. Ni traumatično usodnoten, kot je Zajc v *Vorancu*. In ni antideološki, kot je Božič v *Komisarju Krišu*. Ritualnost, na katero naletimo v *Koži meglé* Fr. Rudolfa, je pri Šeligu uporabljena le kot moment drame. Strukturi Šeligove *Lepe Vide* je še najbolj sorodna struktura Jovanovičeve *Osvoboditve Skopja*, toda njen ton je daleč od tona obtožujoče reminiscence. Razen *Triangla*, ki je nastal še v času sproščanja, navedene drame pričajo o terorju, ki je sicer zakamufliiran in domala ponarodel, a tesnoba ob njem ni nič manjša kot ob odkritem nasilju. Ta tesnoba, ki prerašča v neznosno stisko in hoče človeka zato raznesti, je tisto, kar je v osnovi najnovejših slovenskih dram in kar prežema tudi Šeligovo dramo. In kar Šeligovo Vido ločuje tudi od Cankarjeve Vide; še preden postane stiska zanjo neznosna, Cankarjeva Vida vselej že pobere svoje stvari in gre, Šeligova Vida pa kakor da ne more iz svoje čakalnice. Kljub neznanskemu hrepenenju, da bi izstopila.

Za razliko od čakanja v Beckettovi drami *Čakajoč na Godota*, ki je potrpežljivo in ne glede na napetost polno razigranosti, je čakanje v Šeligovi drami *Lepa Vida* nabito z neučakanostjo. Zaradi te neučakanosti se hrepenenje vzpne v silovitost, ki grozi, da bo prekoračila hrepenenje samo. Celu orgastična ekstaza kakor da ne zadošča sama sebi; še v njej sega Vida po nečem, kar ni in česar nima: "Tako bodi... bodi... bodi... naj pride!" Kaj naj razen orgazma in ekstaze še pride? Ni zadnji razlog hrepenenja ravno nezadostnost orgazma? Silovitost in neučakanost — Vida se ne vrže na, marveč v tla — naj bi se sprostili v kriku slasti, v slasti polnega in sebi zadostnega užitka, toda do zlitja sle in slasti ne pride. Ne more priti. Obeti sle so prazni obeti. Na višku sle je višek slasti, v slasti pa sla zamre in trenutek tega zamrtja je zato že tudi trenutek nostalgije. Vrh slasti je sla na tleh. Zato med vrhom in dnom slasti ni nikakršnega previsa. Val, ki vzdigne, že tudi pokoplje. "Morje zašumi v dolgih, nostalgijah, pa tudi strašljivih, neznanskih valovih..." Vidina orgastična ekstaza ni ostala brez odziva, toda ti strašljivi in neznanski valovi ne morejo na oder, zato se mora čez vse spustiti zastor. Ko morje zašumi, začne zastor padati.

Ko se je TISTO začelo, je dejanja konec. Brez konca je torej konec dejanja. Grozo čistega užitka zastor pravočasno zastre. Obljubo smo slišali, njene izpolnitve pa ne bomo videli. Kar pomeni, da smo prav pri izviru hrepenenja.

*

Orgastična ekstaza, silovit izstop iz sebe ni nič drugega kot stopnja koitusa. Kolikor močnejša je težnja po spolni združitvi, toliko silnejša je ekstaza. Toliko bolj je človek iz sebe. Toliko bolj ga vleče k drugemu spolu. Vendar pa Vide ne privlači drug spol kot tak. Ko trepet in drgeta, ko se vtiska v tla, je ne vleče k moškemu, temveč hrepeni po združitvi z vesoljno energijo, ki tiči v teh tleh. *Hrepeni po hrepenenju samem*. Po energiji orgazma.

Hrepenenje je energija orgazma. Če Vidi ni do spolne združitve, temveč ji je do združitve s samo energijo

spolne združitve, to pomeni, da hoče biti najbolj pri sebi ravno tedaj, ko naj bi bila docela iz sebe. Hoče samozavest užitka, hkratnost užitka in zavesti o užitku: distanco v brezdistanci. Drugače rečeno: hoče biti cela v svoji spolni polovičnosti. Hoče biti cela kljub temu, da jo je le pol. Si biti samozadostna in celovita kljub svoji spolnosti. Kakor bi bila v njej slutnja, da spolna združitve ne more dati tiste celovitosti, po kateri hrepeni. In o kateri pripoveduje mit.

Po mitu je izvor hrepenenja namreč v spominu na spolno celovitost, se pravi v obljubi prvobitne spolne samozadostnosti. Prvobitne celote brez spolne razločenosti. Ki pa ima vendarle spol. O tem logičnem paradoksu, na katerega pa se mit seveda ne ozira, saj mu gre ravno za utemeljitev paradoksov življenja, nam pripoveduje Aristofanes v Platonovem *Simpoziju*, ko podaja svojo varianto tega, kaj pravzaprav pomeni Eros.

(Se nadaljuje)

Opombe

1. "Zdi se, da je Cankar dovolj jasen. Poljanec sanja, v predsmrtni vročici ima privide. Če bi dramatik hotel pokazati zmago objektivnih nebes, bi jih na koncu drame tudi pokazal. A nebeški zbori — kot v *Faustu* — vderejo v dramo le prek Poljančeve notranjosti." (T. Kermauner, Cankarjeva Lepa Vida, Dialogi 1978—1, str. 25).
2. Izraz fatalnost se je v 16. stoletju oblikoval na osnovi latinske besede "fatalis", ki je izvedenka iz besede "fatum": orakel, božja oz. preroška beseda. Družina sorodnih besed: fama, famosus, fabula. Otrok kot "infans" je torej tisto bitje, ki še ne govori, ki še ne zna govoriti; od tod potem beseda infantilnost.
3. "Velika razlika je, če pesnik išče k občemu posebno ali pa če v posebnem zre obče. Iz prvega nastane alegorija, v kateri velja posebno le kot primer, kot eksemplar obče; zadnje pa predstavlja pravzaprav naravo poezije: izreka posebno, ne da bi mislila na obče ali kazala nanj. Kadar pa to posebno živo dojame, zajame obenem obče, ne da bi se tega zavedel oziroma se zave šele kasneje." (Goethe, *Sämtliche Werke* 38-261)
4. Hegel pozna pravzaprav tudi postromantično simbolično umetnost: "Če pa se ideja lepega zapopade, tretjič, kot absolutna in s tem kot duh, za sebe samega svobodni duh, se v vnanjosti nima več za popolnoma realizirano, kajti svoje resnično bivanje ima kot duh le v sebi. Zato razdre ono klasično združitve notranjosti in vnanjega pojava ter iz nje zbeži nazaj vase. To predstavlja temeljni tip romantične forme umetnosti, po kateri postane forma neka indiferentnejša vnanjost, kajti njena vsebina zaradi svoje svobodne duhovnosti zahteva več, kakor pa lahko nudi prezentiranje v vnanjem in telesnem; tako da romantična umetnost ločitev vsebine in oblike torej z nasprotne strani kot simbolična umetnost znova uvede. Na ta način išče simbolična umetnost tisto popolno enotnost notranjega pomena in vnanje forme, ki jo klasična nahaja v prezentiranju substancialne individualnosti, romantična pa v transcendiranju v svoji izpostavljeni duhovnosti." (Hegel, *Werke* 13—392, Suhrkamp) Trancendirano simbolno je filozofsko, torej se umetnost lahko ohranja le prek iskanja, prek ponovnega iskanja izgubljenega, tj. simbolnega. Simbol definira Hegel takole: "Simbol je za zrenje neposredno dana ali navzoča vnanja eksistenca, ki pa ni vzeta tako, kot je neposredno, zaradi same sebe, temveč naj bi bila razumljena v širšem in obsejšem smislu. Pri simbolu je treba zato razločevati dvoje hkrati: najprej pomen in potem njegov izraz. Oni je neka predstava ali predmet, vseeno katere vsebine, ta je čutna eksistenca ali podoba kakršnekoli vrste." Vidimo, kako Hegel enači označeno (predstavo) in referent (predmet).
5. "Simbol je predvsem znak. Pri goli oznaki pa je sovisnost med pomenom in njegovim izrazom samo povsem poljubna (willkürlich: arbitrarna, samovoljna) povezava ... Drugače je z znakom, ki naj bi bil simbol... V teh vrstah simbola imajo čutno navzoče eksistence zato že v svojem lastnem bivanju tisti pomen, zaradi katerega so uporabljene kot predstavitev in izraz; in simbol, vzet v tem širšem smislu, zato ni nikakršen indiferenten znak, marveč znak, ki v svoji vnanjosti obenem zaobsega v sebi samem vsebino predstave, ki ji omogoča, da se pojavlja. Hkrati pa naj bi pred zavest ne privajal samega sebe kot to konkretno posamezno stvar, temveč naj bi privajal v sebi le in prav ono občo kvaliteto pomena." (Prav tam, str. 395)

6. "Četudi se namreč po eni plati vsebina, ki je pomen, in forma, ki je uporabljena za njegovo oznako, skladata v eni lastnosti, vsebuje simbolna forma po drugi plati za sebe vendarle še druga, od tiste skupne kvalitete, ki jo je enkrat pomenila, povsem neodvisna določila..." (Prav tam, str. 396)
7. Schellings *Werke* III—431; nespremenjeni ponatis 1927 izišle jubilejne izdaje, München 1965.
8. Prav tam, str. 429.
9. Todorova teza, da Schelling kasneje "triado shematično-alegorično-simbolično skuša reducirati na dva elementa (Théories du symbole, Seuil, Paris 1977, str. 247)", na alegorično in simbolično, ne drži, saj ostaja v osnovi pri istih določilih, npr. glede slikarstva: "Slikarstvo je zgolj shematizirajoče v pokrajinarstvu. — Kajti tu resnično formirano, omejeno in prek tega neomejeno, ni predstavljeno, marveč je narobe tu omejeno naznačeno prek neomejenega in brezformnega; formirano je simbolizirano s formo, ki je brezformna. Zato shematizirajoča." (Schellings *Werke*, Ergänz. Bd. 3—218) Todorova knjiga je tudi sicer dokaj revnejša, kakor pa obeta naslov: ni podana niti kritika teorij o simbolu niti samostojna teorija simbola. Ko se zateka iz nasprotja med klasiko in romantiko k nečemu tretjemu, ve povedati le to: "Niti klasično niti romantično, marveč: tipološko, plurifunkcionalno, heterološko, — takšna se mi kaže perspektiva, v kateri danes lahko beremo preteklost oz. v kateri, rečeno bolj konkretno, so napisane predhodne strani." (Prav tam, str. 359) Heterogenost pomeni: "mnogo je načinov pomenjenja in ti so nezvedljivi drug na drugega". Torej pluralnost na osnovi metafizične definicije — ne pa validnosti — simbola. Polisemija. Todorov ostaja na isti ravni kot Barthes, ko v spisu *Critique et vérité* definira simbol kot samo pluralnost pomenov ali ko v *Le plaisir du texte* (Seuil, Paris 1973) zapiše: "Qu'est-ce que la signifiante? C'est le sens en ce qu'il est produit sensuellement." Bolj platonistične definicije ni mogoče formulirati.
10. Schellings *Werke* III-427.
11. Precej materiala o relaciji alegorija-simbol je zbranega v knjigi W Benjamina: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, zlasti v poglavju Allegorie und Trauerspiel (Suhrkamp, Frankfurt 1978, str. 138—168).
12. "Ko naštevamo teoretike zvez in analogij, avtorje, ki so jih opisovali ali evocirali z besednimi zvezami, ne gre prezreti, da se je človeška misel in domišljija od nekdaj izražala v simbolih in da so sinestezijske obstajale pred njihovo teoretično utemeljitvijo; npr. pri Danteju v podobi 'sonce molči — 'l sol tace' v prvem zvezku *Pekla*." (Marjeta Vasič, Charles Baudelaire; spremna študija, str. 117)
13. L. Hönnighausen, *Präraphaeliten und Fin de Siècle*, München 1971, str. 32.
14. Torej na začetek platonizma. Alegorizacija in demitologizacija sta sicer v jedru krščanske teologije. Bultmannova dialektična teologija je le vrh te tendence. Ko Bultmann demitologizira ne le staro, ampak tudi novo zavezo in ko Freud razlaga in izpostavlja pomen sanj, delata v osnovi isto: uporabljate enako metodo. Toda v filozofiji je Hegel že daleč pred njima. Heglova absolutna misel ni nič drugega kot absolutna demitologizacija vseh mitov, vključno krščanskega Boga. Seveda se s tem ta misel sama pretvarja v mitološko misel.
15. Kakšna zmeda vlada pri nas okrog teorije simbola, je razvidno iz teksta A. Ocvirka: "Vse to govori o nečem, kar je več kot običaj-

na pesniška podoba ... Tu seveda niso mišljeni simboli, ki nas obdajajo od vseh strani in spremljajo skozi življenje kot stari dobri znanci, temveč utelesitve, pravzaprav razodetja, ki jih je rodila umetnikova ustvarjalna domišljija... Ali ni mar vse, kar vidimo, znanilec nečesa drugega, kar se skriva za videzom, ki nam ga predmeti kažejo, v njihovi notranjosti? Ali nas pojavi sami, gledani od zunaj, ne silijo, da sklepamo iz vidnega na nevidno, iz otipljivega na nekaj, česar se s čutili ne da ugotoviti, ker je spoznavno samo v mislih, zato dojemljivo s sklepanjem, ki sloni na analogiji, četudi včasih tretjega, vmesnega člana, tertium comparationis, ki veže dano z neznanim, niti ne poznamo? Ali ni le po tej poti mogoč skok iz konkretnega v abstraktno, iz fizičnega v metafizično, kar je onkraj logične verige vzrokov in posledic? Res ne moremo in ne smemo prezreti simbolnega jedra predmetov in pojavov, kakršni so ujeti, vzemimo v palmovi veji, križu, mavrici, beli ali črni barvi, oljčni vejici, in se nam v njih razodevajo, pa naj pomenijo zmago-slavje, trpljenje, spravo, veselje ali žalost, mir in spokojnost, saj so se zajedli v našo zavest iz stare mitologije in krščanske verske miselnosti... Simbolizem je že od vsega začetka sestavljal podobe, alegorije in analogije iz čutno danega in otipljivega, saj drugače niti ni mogel, a tako, da je vse prevlekel z loščem svojih medlenj

in napolnil s pesnikovimi čustvenimi razkoli... V simbolizmu se potemtakem porodi abstraktno iz konkretnega, saj tudi ne more živeti brez njega, vendar šele tedaj, ko se prečisti in v umetnini dobi novo vsebino. Sedaj nimamo več opraviti z golimi vtisi in pesnik ni več pasiven opazovalec, ki zaznamuje dotike svojega živčevja s svetom okoli sebe, preoblikovalec zaznavnega je, ker mu je dano, da se z intuicijo dokoplje do nadvarnega, absolutnega." (Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjeja pripovedništvu v simbolizmu, Sodobnost XVIII-2, str. 123, 124, 125 in 126) Opravka imamo z eklekticizmom metafizike in pozitivizma, ob čemer je za simbol proglašeno — ob nenehnem mešanju vidikov — karkoli: zdaj je to neobičajna pesniška podoba, drugič so to vse stvari, kolikor tvorijo enotnost bistva in pojava, potem je utelešenje oz. razodetje domišljije, ali pa rezultat silogizma po analogiji, če ne kar rezultat mitologije in krščanstva itd. Očitna je tudi popolna nerazčiščenost glede razmerja med simbolom in alegorijo; Ocvirk ima alegorijo očitno za podvrsto simbola, saj je simbolizem tisto gibanje, ki sestavlja alegorijo iz čutno danega, namreč na ta način, da čutno dano prevleče z loščem svojih medlenj. Kje je zdaj intuicija absolutnega ali mitološki izvor simbola ali simbolno jedro stvari?

PRISPEVKI ZA TEORJO KIBERNETIKE LITERATURE

Denis Poniž

Premisek o premiku, ki se je dogodil v slovenski literarni znanosti, in vpliv modernih teorij na njegovo presnovo je treba sedaj premisliti iz določil tiste evropske teorije, ki se je razločila od tradicionalne literarne znanosti. Vendar je treba še prej v kratkih obrisih premisliti, kaj je prinesla in kako je preoblikovala moderno literarno teorijo na eni strani kibernetika s teorijo informacij in komunikacij, na drugi pa semiotika kot temelj vseh strukturalističnih pristopov k razumevanju literarnih del. Prav zaradi tega bo to mišljenje o obeh področjih nujno moralo poseči tudi na področje t. im. sintetične, računalniške in generirane literature in poezije. Tako bomo lahko postavili nekatere zaključke o nemimetični naravi sodobne umetnosti oziroma še enkrat premislili samo vsebino pojma "mimetična estetika", kot nam ga bodo razkrili postopki generiranja sintetičnih besedil, pa tudi vse specialne estetike, ki jih pokriva zbirni pojem numerične estetike. To bo seveda predvsem premisek tistih dveh vprašanj, ki stojita na koncu Pirjevčeve študije Uvod v vprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti in ki se glasita, formulirani nekoliko širše: Kaj se zgodi z umetnostjo takrat, kadar se umetnost ne utemeljuje v nečem, kar ni ona sama ali kar ji znanost "predpiše" za quasi temelj njenega utemeljevanja in Kaj se v tem trenutku zgodi z znanostjo o umetnosti, kar seveda vodi do novega, še usodnejšega vprašanja: Ali sta ti dve vprašanji v našem času možni in, če sta možni, kaj pomenita za bodočnost literature in literarne znanosti. Kajti če je z računalniškim

posegom storjenega res kaj "bistvenega" in če je produkcija sintetičnih besedil predstopnja te "bistvenosti", pripada stopnja resnosti ali dokončne zavezanosti principom kibernetike "izdelave" bodočnosti. S tem pa so znova odprte vse možnosti za razmišljanje o estetiki kot načinu posebne produkcije oz. o vzpostavitvi kibernetične estetike, ki bo imela razsežnost in vsa določila tistih "velikih" estetik, kot sta Platonova ali Heglova, in ki napovedujeta "konec" umetnosti prav skozi svojo razliko na višji način. To pomeni, da vzpostavitev kibernetike estetike znova odpira konec neke epohe umetnosti, da bo znova radikalno posegla k začetkom evropske umetnostne zgodovine in znova na novo premislila vse stopnje prehoda na višji način, kajti Pirjavec izrecno poudarja: "Konec umetnosti ni nikakršno izničenje. Od umetnosti ostane v njenem koncu ravno razlika na višji način. Ta razlika je očitno edini pravi "efekt" umetnosti kot take."

Ker smo najprej v našem razmišljanju izpostavili sam pojem kibernetike, je prav, da to storimo tudi na tem mestu. Zdi se, da nam bo največ opredelitev kibernetike dala prava sama kibernetika; tako kot smo se dosedaj spraševali o vseh temeljnih pojmih v našem razmišljanju, se moramo vprašati tudi o kibernetiki iz nje same, iz njenih izjav in njenih določil. To se nam ponuja kar samo, saj je drugo delo, ki ga je izdal "oče" kibernetike, Nobert Wiener, posvečeno prav tem vprašanjem. Pred seboj imamo prevod te knjige v srbohrvaščino, ki nosi nekoliko spremenjen naslov

Kibernetika i društvo. V knjigi je nekaj poglavij, ki so tesno povezana z našimi vprašanji (Prvo: Kibernetika u istoriji, četrto: Mehanizam i istorija jezika, enajsto: Jezik, konfuzija i ometanje) in ki jih moramo premisliti iz kibernetike same. Najprej nas seveda preseneti dejstvo, da že na začetku prvega poglavja Wiener piše o tem, kako je začutil potrebo, da neko novo veččino, povezano z elektroniko, avtomatiko, prenosom sporočil, poimenuje z novim imenom, da jo tako rekoč ustvari. To je seveda bistvena distinkcija, ki loči kibernetiko od drugih znanosti, ki so nastajale spontano, nekako same od sebe in se nihče ni na ta način spraševal po njihovem poimenovanju. Prav zaradi tega je tudi definicija kibernetike, kot lepo pokaže v svoji knjigi Kibernetika. Mogućnosti i stvarnost Vladimir Štambuk, problematična; povsem ne ustreza nobena, vsaka definicija je del tega, kar je v resnici kibernetika. Zato lahko ostanemo pri tisti definiciji, ki govori o kibernetiki kot znanosti o znanostih, ki vključuje na prvem mestu teorijo sporočanja (komuniciranja) med ljudmi, stroji ter v družbi, kar seveda zajema tudi tisto dimenzijo, o kateri smo govorili v prvem poglavju: komunikacija ni omejena samo na sinhrono os, marveč jo kibernetika razume tudi na diahroni osi, kar ji seveda daje možnost raziskovanja (komuniciranja) z zgodovinsko dopolnjenimi znanstvenimi teorijami. Numerični esteti (Helmar Frank) ali nekateri lingvisti, ki so izšli iz kroga praškega strukturalizma, (Lubomir Doložel) razumejo kibernetiko kot znanost, hkrati pa tudi kot tehniko. S tem hočejo poudariti njej "praktični", uporabni aspekt, njeno možnost praktičnega modeliranja in eksperimentiranja, kar je bilo prej umetnostnim znanostim skoraj nedosegljivo. Tako je postavljena nujna distinkcija glede na prvotno Wienerjevo definicijo kibernetike, ki je kibernetiko razumela v bolj biologističnem principu. Zanimiva je tudi ugotovitev, ki jo je postavil eden naših najboljših poznavalcev "tehničnega" aspekta kibernetike Rajko Tomović, ki je opredelil eno glavnih razsežnosti kibernetike kot: "Za nas se razmišljanje postavlja u slijedećem vidu: u kojoj meri su metode upravljanja tehničkim sistemima relevantne za druge oblasti. Pod metodomama mislim u prvom redu na matematičko opisivanje zadataka, odlučivanje na osnovu matematičkih modela ili uz pomoć računara." Prav upravičenost uporabe kibernetičkih metod tudi na področju humanističnih in umetnostnih znanosti je s stališča tradicionalne literarne znanosti tista problematična razsežnost, ob kateri se ustavlja njeno razmišljanje. To seveda pomeni, da ima takšno komuniciranje predvsem naravo kritičnega spremljanja teh teorij, kar daje moderni literarni znanosti tisto potrebno legitimiteto, da lahko misli "svoj temelj", torej tisto osnovno teorijo, ki se je v grški antiki izločila iz že reduciranega pojma tehne in privedla v razvoju do evropske tehnike. Ta legitimiteta se torej tudi v literarni znanosti imenuje kibernetika, čeprav je, gledano strogo v luči vsega povedanega, to razkritje znanstvenega nihilizma, saj stoji kibernetika na temelju, ki je ona sama, to pa je utemeljenost v ničemer, kar ni izven kibernetike, se pravi v niču. Še ena zveza je, ki veže kibernetiko in literaturo. To je jezik. Na začetku četrtega poglavja Wiener povsem razločno pravi: "Sasvim je prirodno da nijedna komunikacija ne može

zaobići diskusiju o jeziku. Jezik je u izvesnom smislu drugo ime za komunikacije i raz. kojom se označavaju kodovi u komunikacijama. Videćemo docnije da je upotreba kodiranih i dekodiranih poruka važna ne samo za ljudska bića već i za druge žive organizme, kao i za mašine koje upotrebljavaju ljudska bića." Jezik je, če premislimo to definicijo, tako v tesni povezavi z moderno znanostjo, pravzaprav je njen modus vivendi, saj lahko, tako kot kibernetika, izreka stvari, ki realno (še) ne obstajajo. Jezik je torej tisti prostor, v katerem ali skozi katerega se srečujeta znanost in umetnost. Brez jezika ne bi bilo nobenega realnega interveniranja znanosti o umetnosti v umetnosti. Kibernetika je, tako lahko rečemo iz citirane izjave, totalno posedovanje te vednosti in produkcija te vednosti. Z drugimi besedami, kibernetika se zaveda te razsežnosti, kar seveda na svoj način potrjujejo že načelne izjave ruskih formalistov, tako literatov kot znanstvenikov, o jeziku. Od vseh treh razsežnosti jezika, sintaktične, semantične in pragmatične, je kibernetika poslednji dve, seveda ob upoštevanju prve, na določen način povezala in izpostavila. To je osnova, ki zadeva vsako informacijo: "Čini mi se, da je na neki način neophodno razlikovati informacije, koje se primaju brutalno i tupo, od informacija na osnovu kojih mi kao ljudska bića možemo da delujemo djelotvorno ili, *mutatis mutandis*, na osnovu kojih mašine mogu da deluju delotvorno. Osnovna razlika i teškoća proističe, po mom mišljenju, iz činjenice da za delovanje nije važna količina odaslatih informacija, već količina informacija koje u neki aparat za komuniciranje i pamćenje mogu da prodru dovoljno duboko da bi poslužile kao pokretač za radnju." Podrobnejši premislek lahko izpostavi nekaj zanimivih Wienerjevih ugotovitev. Ko kibernetika postavi vprašanje o informaciji na prvo mesto, ga seveda tudi problematizira: ni vsaka informacija informacija v tistem pomenu besede, za katero se skriva neka akcija. Informacija je torej nekaj, kar sproži določeno akcijo, vodi določeno delovanje, ureja določen proces, spreminja stanja določenega sistema. Informacija na področju humanističnih znanosti ima seveda po analogiji isto funkcijo. Akcijo-prožeča informacija je informacija, ki je zanimiva za kibernetiko. Za znanost v njeni dosledni realizaciji je torej zanimiva samo določena informacija, ali, če uporabimo slovenski izraz, določeno sporočilo. Ker pa je informacija samo nekaj, kar obstaja v odnosu komunikacije, torej prenašanja s svojimi tremi členi oddajnik-sprejemnik-kanal in z motečimi elementom "šum", komunikacija pa je drugo ime za (določen) jezik, lahko naredimo sklep, da je za znanost zanimiv samo določen jezik, to pa je tisti, ki ga ne sprejemamo topo in brutalno, kar seveda pomeni, da obstaja poleg jezika, ki zmore nekaj premakniti in spremeniti, še jezik, ki tega ni zmožen, ker je top in brutalen. Če še tako metaforično razumemo atributa top in brutalen, pa nas vseeno mečeta ven, v jezik nekega drugega sistema. Za naše razmišljanje je nevažno, ali je to jezik ideologije, igre, religije ali kakšen drug jezik. Tisti jezik, ki ga uporablja in v katerem se izraža znanost, je jezik, ki ima neko posebno lastnost ali nalogo: zmore pokreniti neko akcijo ali z drugimi besedami: v ta jezik je že na neki način položena akcija — jezik nas vodi k tej akciji. Zato pri tem jeziku tudi ni

važna količina informacije, ki jo odpošljemo; marveč tisti del te količine, ki poseduje neko posebno lastnost, označeno z Wienerjevi definiciji nekoliko nejasno "da lahko prodre dovolj globoko, da je začetnik nekega delovanja." To seveda lahko vodi samo k enim določilom: je nekaj v določenem tipu jezika, kar zmore sprožiti akcijo. Vemo, da je to znanstveni jezik. Ker je po definiciji s stališča teorije komunikacij le-ta uspešna takrat, kadar sprejemnik in oddajnik posedujeta več kot samo en skupni znak kodiranega sistema, v katerem se sporazumevata, je znanstveni jezik uspešen takrat, kadar se zmore na določen način "identificirati" z jezikom sprejemnika. To pa pomeni, da je sprejemnik v tem trenutku tudi razpoložljiv za akcijo. Če prenesemo te ugotovitve na področje znanosti o literaturi, bi lahko naredili naslednjo hipotezo: jezik literarne znanosti je lahko uspešen, ko govori o literarnem delu, svojem predmetu, takrat, kadar "najde" z določenim literarnim delom nekaj skupnih znakov, da prodre tako globoko v to delo, da se mu to delo da na razpolago, zaradi česar se lahko v tem delu dogodi neka akcija. Seveda je treba to izjavo prevesti v naša določila: predvsem pomeni, da ni vsako (poljubno) govorjenje o literaturi tudi govorjenje, ki bi lahko "nekaj" izreklo o tej literaturi, kar ne bi bila samo poljubnost in nesistematičnost. To, da si neka znanost "vzame" literaturo za svoj predmet, še nič ne pomeni in ta poljubnost si ne more "privzeti" predmeta. Tudi akcija, ki se dogodi pri srečanju jezikov s skupnimi znaki, ni preprosta akcija oziroma to, kar razumemo v našem socialno-zgodovinskem prostoru pod to besedo. Akcija je lahko že to, da se literarno delo nekako "odpre" za tistega, ki skuša z njim vzpostaviti stik, kar seveda ne izključuje nevarnosti posedovanja, ki se zgodi zaradi te odprtosti. Vendar je to samo potencialna možnost, ki ni nujno aktualizirana. Če vse te ugotovitve prenesemo v jezik, ki smo ga uporabljali v prvem poglavju, se glasijo: literarno delo in znanost lahko vzpostavita določen stik, ki temelji na povsem določenih informacijah, ki jih je kibernetika strogo oddelila od drugih tipov informacij. To pomeni, da je spraševanje o možnosti raziskovanja literarnih del danes na določen način verificirano, verifikacija se je zgodila s pomočjo razlike, ki jo je uvedla kibernetika. S tem je seveda vzpostavljeno tudi območje znanstvenega jezika in znanosti same, ki je samo takšno komuniciranje, ki ni "brutalno in topo" bombardiranje sprejemnikov, v našem primeru literarnih del, kar seveda eo ipso pomeni, da je mogoča tudi taka "znanost". V zgodovini tako "znanost" predstavljata stalinizem in neostalinizem, pa tudi nacistična "znanost" sodi v ta okvir. Na poseben način pa je definiran tudi predmet znanosti in predmet literarne znanosti, ki je vsekakor nekaj takega, kar se upira toposti in brutalnosti in se "odpira" tisti (znanstveni) komunikaciji, ki zmore sporočiti nekaj, kar to "odpiranje" omogoči in pospeši. Ker smo dejali, da sta za kibernetiko komuniciranje in jezik eno in isto, to pomeni, da je predmet znanosti vzpostavljen kot avtonomni, hkrati pa tudi za znanost zanimivi predmet samo skozi jezik. To pomeni dvojje, kar je že bilo pokazano v prvem poglavju: pregled znanosti o umetnosti do njenih začetkov in pogovor s temi začetki nista nekaj poljubnega, saj se je očitno dogodilo nekaj v tradicionalni zna-

nosti, kar tej znanosti onemogoča vzpostaviti stik z njenim predmetom, to pa pomeni, da mora biti vsaj včasih in vsaj deloma njen jezik top in grob, da je zato komunikacija nepopolna ali pretrgana. Kaj je v tem znanstvenem jeziku ali tej komunikaciji topo in grobo, je seveda moč domnevati iz tistega razmerja, ki ga popisuje moderna literarna znanost, ko govori o postopkih tradicionalnih literarnih znanosti in ugotavlja, da je njihov namen pedagoška in ideološka intervencija ali akcija, pedagoška ali ideološka izraba literature. Domnevamo lahko, sedaj tudi z opredelitvami kibernetike, da na literaturi ni nič ali skoraj nič ideološkega ali pedagoškega, vsekakor pa premalo, da bi ta grobi in topi jezik zmozel v literarnem delu kaj premakniti, da bi prišlo do kakšnega "odprtja". To pa pomeni, da je jezik tradicionalne literarne znanosti predvsem pedagoški in ideološki jezik, kar seveda pomeni, da literarna znanost ni znanost, ampak pedagogika ali ideologija. Od tod seveda tudi poljubnost, zasebnost in neobveznost, saj ni nikakršnih skupnih in zavezujočih določil, ki bi konstituirala jezik tradicionalne literarne znanosti. Da je to spoznala slovenska moderna literarna znanost, je razvidno iz naslednjih besed enega njenih predstavnikov Janka Kosa, ki piše v svoji razpravi Znanost in ideologija med drugim tudi naslednje: "Znanost se dopolnjuje v ideologiji, ki si s pomočjo znanosti in z njeno soudeležbo kuje tehniko, to pa uporablja za uresničevanje svojih imperativov; narobe pa tudi znanost dobiva iz ideologije kaj pogosto utemeljitev in opravičilo za svoj obstoj, iz tehnike pa tudi nadaljnjo spodbudo za razmah in zmeraj zahtevnejše napredovanje." Čeprav lahko samo domnevamo, da govori Kos o tradicionalni znanosti, nam ta citat vendarle kaže pravo razmerje med znanostjo in ideologijo. Je kibernetika kot znanost o znanostih zmožna drugačnega razmerja do ideologije, kar bi pomenilo, da moderna literarna znanost lahko obravnava literarna dela na drugačen način? Nobert Wiener odgovarja v poglavju Uloga intelektualca i naučnika na to vprašanje posredno: "Izvor svega života i interesovanja u umetnosti jeste želja da se nađu nove stvari koje treba reči i novi načini da se one kaže." To je izjemno pomembna izjava, ki se zdi na prvi pogled morda celo preveč preprosta, saj vsi vemo, da umetniška dela iščejo "novo", pa naj bo to Absolutna Ideja, Lepota, Harmonija, Red, Kavzalnost, Bog ali kar je še oznak, ki so konstituirale posamezna zgodovinska obdobja v razvoju umetnosti. Če bi Wienerjeva izjava nosila samo to težo, potem bi bila verjetno samo že stokrat presežena tautologija. Vendar pa je treba to novo razumeti strogo znotraj meril same kibernetike, torej znotraj meril informacijske teorije. Zanj je novo tisto, kar je v največji meri nepredvidljivo. Nepredvidljivo pa je moč določiti samo na podlagi določene serije dogodkov. Dogodek, ki na kakršen koli način "izpade" iz te serije, je nepredvidljiv dogodek, in zato je informacijska vrednost tega dogodka izredno visoka. To bi za literaturo pomenilo naslednje: kadarkoli se v seriji dogodkov — literarnih del pojavi drugačen dogodek, ki nima logične povezave s prejšnjimi, učinkuje ta dogodek nepredvidljivo, kar pomeni, da prinaša več informacije. "Več informacije" je seveda v tem primeru samo večja sprejemljivost sprejemnika, njegova večja pozornost ali

večje zanimanje, da komunicira s tem dogodkom. Takšne realne situacije imamo ob prelomih zgodovinskih obdobj: po seriji "romantičnih" literarnih del učinkuje "realistično" literarno delo presenetljivo. Pa tudi znotraj obdobj, avtorskih serij literarnih del lahko vedno naletimo na takšne presenetljive, "nove" dogodke. Na podlagi tega lahko Wiener skladno s teorijo informacij ugotovi, da je vsako umetniško delo tudi-poskus takšne presenetljivosti, ki jo lahko opazimo že na sami materialni ravni literarnih del. Obenem je to eno izmed temeljnih določil numeričnih estetik, kot bomo videli pozneje. Kibernetika se torej mora vesti do literarnih del drugače. Če ji je namreč dano vedenje o tem principu nepredvidljivosti, h kateri teži vsako literarno delo, se mora vesti v skladu s principom nepredvidljivosti. Medtem pa je vsaka ideologija sistem, ki teži k umirjanju. Rečemo lahko, da je predvidljivost nekega derivata ideološkega sistema zelo velika. Zato seveda tradicionalna literarna znanost skozi ideološke predpostavke tudi sama teži k predvidljivosti in to predvidljivost prenaša na literarna dela, ki so toliko boljša (če vzpostavimo vrednostni kriterij), kolikor bolj težijo k predvidljivosti. Od tod tudi zahteva slovenske tradicionalne literarne znanosti, da bi se sodobna literatura gibala v okvirih, ki jih določajo imena Prešeren, Levstik, Cankar in Župančič. In vice versa, skozi vrednostni kriterij postajajo sodobna ali celo avantgardna dela manj vredna, ker zanikajo to predvidljivost. Tako se postavlja

kar samo od sebe retorično vprašanje, zakaj kibernetiki danes "razumejo" moderno poezijo bolje kot pa literarni znanstveniki, ali kot pravi W. Fuchs: "Die Welt unserer Umgangssprache ist eben nicht "die" Welt, sie ist eine sehr vertraute. Raum und Zeit sind stets nur "Derivate aus Sprache und Kultur", wie B. L. Whorf sagte. Die moderne Poesie sieht die Welt oft noch weit radikaler als die Einsteinsche Relativitätstheorie. Muss ihre Betrachtungsweise deshalb sinnlos sein? Man sollte darauf keine vorlaute, platte Antwort geben. Gewiss, die Optik der Poesie ist oftmals höchst ungewöhnlich, für Alltag und Wissenschaft gewiss *unzweckmässig*." Moderna poezija postaja tako neuporabna za znanost; kibernetika to seveda mora in more registrirati skozi svoja določila o naravi informacije in o jeziku, ki ga uporablja ta informacija. To je seveda tudi tisto priznanje, ki ga je našel Pirjevec pri Benseju, da je namreč dostopna znanosti samo materialna razsežnost literature, literarnost ali umetniškost pa zaenkrat obstajata izven obsega te znanosti. Vračanje teh razsežnosti v poezijo, ki jih vanjo polaga kibernetika, je seveda tisto, o čemer govori misel o koncu umetnosti kot najvišje potrebe duha. Zato lahko skozi določila kibernetike rečemo, da se prostor umetnosti kot "die sinnliche Darstellung des Absoluten" po "koncu" umetnosti (Hegel) konstituira na način tehnike skozi znanstveno tehnično raziskovanje njene materialne ravnine, njene pisave in njenih znakov.

OBVESTILO

V zvezi z denunciacijo, ki jo je skupina akulturnih politikantov v uredništvu študentskega časopisa in okolici objavila o materialistični teoriji in njenih nosilcih, opozarjamo morebitne naslovnike, da so navedbe vsled neresničnosti neuporabne; napredno slovensko javnost pa prosimo, da od materialistične teorije ta trenutek ne pričakuje analize mehanizmov antiintelektualistične gonje, ker materialistična teorija noče zbudati napačnega vtisa, da je na tisti pritalni ravni in ob tamkajšnji zaplotniški naščeperjenosti možen kakršenkoli dialog.*

RAZPRAVE

* Kogar pa zanima tehnično urejanje **problemov**, naj si ogleda priložene popravke glavnega in odgovornega urednika **Problemov**.

Popravek

V Problemih 200, (7, 1980) je prišlo tudi v članku "Epohalno moderni smisel znanosti" avtorja Ivana Urbančiča do zamenjave strani, ki popači vsebino članka. Zadnji odstavek drugega stolpca teksta na str. 65 in ves prvi stolpec teksta na strani 66 razen zadnjih dveh vrstic spadata pred zadnji odstavek drugega stolpca teksta na str. 64. Razen te je v tem tekstu še nekaj tiskovnih napak, ki ponekod pačijo smisel.

POPRAVEK K "INFORMACIJAM"

V Tribuni z dne 29. XII. 1980 se je skupini kulturniških politikantov, ki se podpisuje z "mlajši marksisti" (očitna napaka pri narekovajih, saj gre bržkone za "mlajše marksiste"), pripetil neljubi spodrseljaj: tekst Pojasnilo k pojasnili, ki je bil - vsaj glede na njegovo vsebino in dikcijo ("Vse informacije, ki jih bomo navedli in ki se tičejo notranjih razmerij ...") - pač namenjen nekemu "v informacijo", je očitno po pomoti zašel na strani Tribune. Da pa naslovnik "informacij" - a tudi širša javnost, ki ji je s tem zadeva postala dostopna - ne bi delovali na podlagi napačnih informacij, dodajam nekaj pripomb.

Prva, "teoretska" polovica obravnavanega zmazka očitno ni preveč resno mišljena in je njena vloga zgolj v tem, da daje drugemu delu "teoretski uvod". Naivno bi bilo odgovarjati, da celota preprosto temelji na podtaknjenih trditvah (le kdo med nami je kdaj rekel, da "jezik ni spremenljiv"? le kdo je kdaj govoril o "znakovni" določenosti? le kdo je trdil, da je razredni boj "večen"?), saj sploh ne gre za to. Prav tako bi bilo naivno opozarjati, da odgovor izpričuje nepoznavanje Marxovih tekstov, predpisanih za kolokvij po 1. semestru študija filozofije ("visoko doneča latinska 'sancta casa' je kajpada, kot ve vsak študent 1. letnika filozofije, španska 'Santa Casa', inkvizicijska hiša, na katero aludira Marx v Kritiki Heglove filozofije državnega prava; če se mlajšim 'marksistom' zdi "visoko doneča", naj očitke naslovijo na Marxa, če se jim zdi latinska, potem zato, ker se je pač španščina razvila iz latinščine - skratka, vse skupaj je za njih očitno španska vas), saj tudi za to ne gre. Preostane torej zgolj to, da prvi del teksta toplo priporočim vsem, ki dvomijo o svojem smislu za marksistično teorijo, kot neke vrste test z lakmusovim papirjem: če je v njih kaj čuta za "rdečo" teorijo, bodo ob njem pač pordeli od sramu, da se takšen zmazek lahko razglša za "marksizem".

Podajmo se torej še mi na področje, kjer se "teoretska zmeda" mlajših 'marksistov' "praktično udejanja". Pet "informacij" o "notranjih razmerjih med ljubljanskimi psihoanalitiki" je preprosto zmes - v najboljšem primeru - do kraja popačenih govoric in - v najslabšem primeru - čistih izmišljotin. Tudi tu ~~mi~~ bi bilo naivno "odgovarjati" in "pobijati" te "informacije" (etnološko številk je predlagal izdajatelj; jaz sam sem si sploh zamislil koncept "rockovskih" števil, daleč od tega, da bi jih imel za "zgrenen projekt"; iz prospekta za naslednji Verdiglionejev kongres je dejstveno razvidno, da nihče med nami ni prekinil z njim; odgovornost za razporeditev tekstov v zadnji številki Razprav nosim skoz in skoz jaz, Močnik sploh ni imel nič z razporeditvijo; Dađouna sem povabil jaz osebno letos spomladi v Parizu; sodelovanje Potrča na ljubljanskem kolokviu sploh nikoli ni bilo vprašanje, ker smo pač vsi menili, da gre za človeka, ki se konec koncev 10 let ukvarja z Lacanom; "misteriozne okoliščine" pri Časopisu za kritiko znanosti - glavni misterij je kajpada v tem, da naj bi šlo za očitke Močniku, pri čemer pa še ostremu umu mlajših 'marksistov' ni bilo mogoče najti njegove sence v tej zadevi - so bile preprosto v tem, da kajpada nisem hotel sodelovati pri številki, ki bi "razkrinkala" Lacana v znanem stilu, ki ga nakazuje prva polovica obravnavanega zmazka ter članek Šešerka o Althusserju v isti Tribuni; itn.), saj znova sploh ne gre za to. Gre pač za "strele na slepo" po logiki "nekaj bo že res", strele, ki naj po prav policijsko-okornem "psihološkem računu" vnesejo med nas razdor in ki jih vsled te očitne behavosti lahko sprejmemo zgolj s pomilovalnim nasmehom, še s pravo jezo ne ... Edina zanimiva točka je tu sama pozicija, od koder se izrekajo ti očitki, tj., kaj iz te pozicije nastopa kot "greh": strokovni stiki s tujino, kršitev hierarhične lestvice v razporeditvi člankov, zavzemanje za lastne uredniške projekte ... Zadeva postane komična, ko se Močniku očita, da "samovoljno" ohranja stike z Verdiglionejem: kot da bi morali biti za-prta skupina, kjer je vsak dolžan izpolnjevati ukaze "vseh"!?)

Naslednji dve "informaciji", ki zadevata "razmerje Močnika do Tribune", pa sta veliko bolj zanimivi, saj v njiju mlajši 'marksisti' končno nekoliko pokažejo, "kje jih srbi". ad 1. Na žalost se - ker sem tudi sam sodeloval pri Tribunini okrogli mizi o usmerjenem izobraževanju - še dovolj dobro spomnim tega, kako mi mlajši 'marksist' Igor Bavčar sploh ni dopustil, da bi pregledal tekst svoje diskusije, z obrazložitvijo, da ne bi zadeve ob redakciji preveč omilil, in je raje objavil neberljiv neredigiran tekst, daleč od tega, da bi bilo kje slišati kak očitek o "blatenju" pri komerkoli. Da ne govorim o tem, da je Tribuna povabila Močnika k sodelovanju po tem, ko je iz več njegovih tekstov o usmerjenem izobraževanju še kako dobro vedela, kakšen je njegov "stil"! ad 2. Formulacije niso naključno dvoumne ("zaustavljeno razpečevanje", "se je nenadoma pojavil Močnik" itn.), saj je nujno treba zamegliti tale dejstva: potem ko je bila številka sodno prepovedana, so nekateri uredniki Tribune poklicali Močnika in ga vprašali, kako naj se branijo pri morebitni sodni obravnavi!

Kaj imata ti dve točki skupnega? Kot lahko opazi že površen bralec, gre v obeh primerih za "nesporazum" med Tribuno in državnimi oz. političnimi organi, za to, da je pač Tribuna "zašla v težave", in - glej, glej! - v obeh primerih so zdaj nenadoma našli "pravega krivca", "provokatorja" zunaj sebe in ga pridno kažejo omenjenim organom! Zanimiv antiklimaks: za grmenjem o brezkompromisnem radikalizmu se ploha izcimi v polulane pobaline, ki ob prvi resni težavi brž kažejo krivca zunaj sebe ...

Toda to žal ni vse. Ob tej zadevi sta nas doletela dva momenta, ki sicer po tematiki sodita bolj v knjigo o kriminalnem romanu, ki jo pravkar piševa skupaj z Močnikom.

- Mlajši 'marksist' Srečo Kirn je, kar zadeva vlogo Močnika ob zaplenjeni številki Tribune, političnim subjektom podal sledečo lažno "informacijo": kot da se je Močnik "pojavil" že pred zaplenbo Tribune in pritiskal, naj se pesem objavi, skratka, kot da je bil Močnik tisti, ki je tudi v Tribuni "izpeljal" objavo. Da se ob tem izognemo nesporazumu: nič nimam proti "dajanju informacij" političnim organom in subjektom; nič nimam tudi proti temu, da se zbiralec oz. prenašalec "informacij" med zbiranjem obnaša "drzno", kot "brezkompromisno kritična" oseba, tako je pač olajšan posel; pravico pa imam zahtevati vsaj to, da so "informacije" točne ...

- Leopold Šešerko (katerega razmerje do mlajših 'marksistov' zadnje čase ni povsem jasno: oni trdijo, da je "njihov", on, da s Pojasnilom k pojasnilu nima nič skupnega ...) je skušal prepričati, da bi jaz odgovoril na obravnavani zmazek, z direktnim izsiljevanjem ...

- Strahopetno iskanje zunanjih krivcev za lastne "napake", denunciranje, izsiljevanje (in še bi lahko naštevali: samovoljno spreminjanje našega teksta V pojasnilo, kršitev eksplicitnega dogovora v zvezi z načinom objave teksta, razglasanje po forumih, da "so se nas končno lotili", itn.) - to nam torej razkrije "praktična udejanjenost" razrednega boja, kot se ga gredo ob nas mlajši 'marksisti'.

Pogled v njihovo "spalnico" pa me ne zanima: so pač preveč bedne eksistence, da bi ~~nekateri~~ se mi zdelo vredno navajati njihove "umazane podrobnosti" - ves čar "umazanih podrobnosti" uplahne, čim imamo opraviti z utelešenimi ničlami.

Slavoj Žižek



Bralce opozarjamo na naslednja izvirna dela in prevode s področja materialistične teorije, ki so se pred kratkim pojavila na slovenskem knjižnem trgu:

Jacques Lacan, ŠTIRJE TEMELJNI KONCEPTI PSIHOANALIZE, Cankarjeva založba

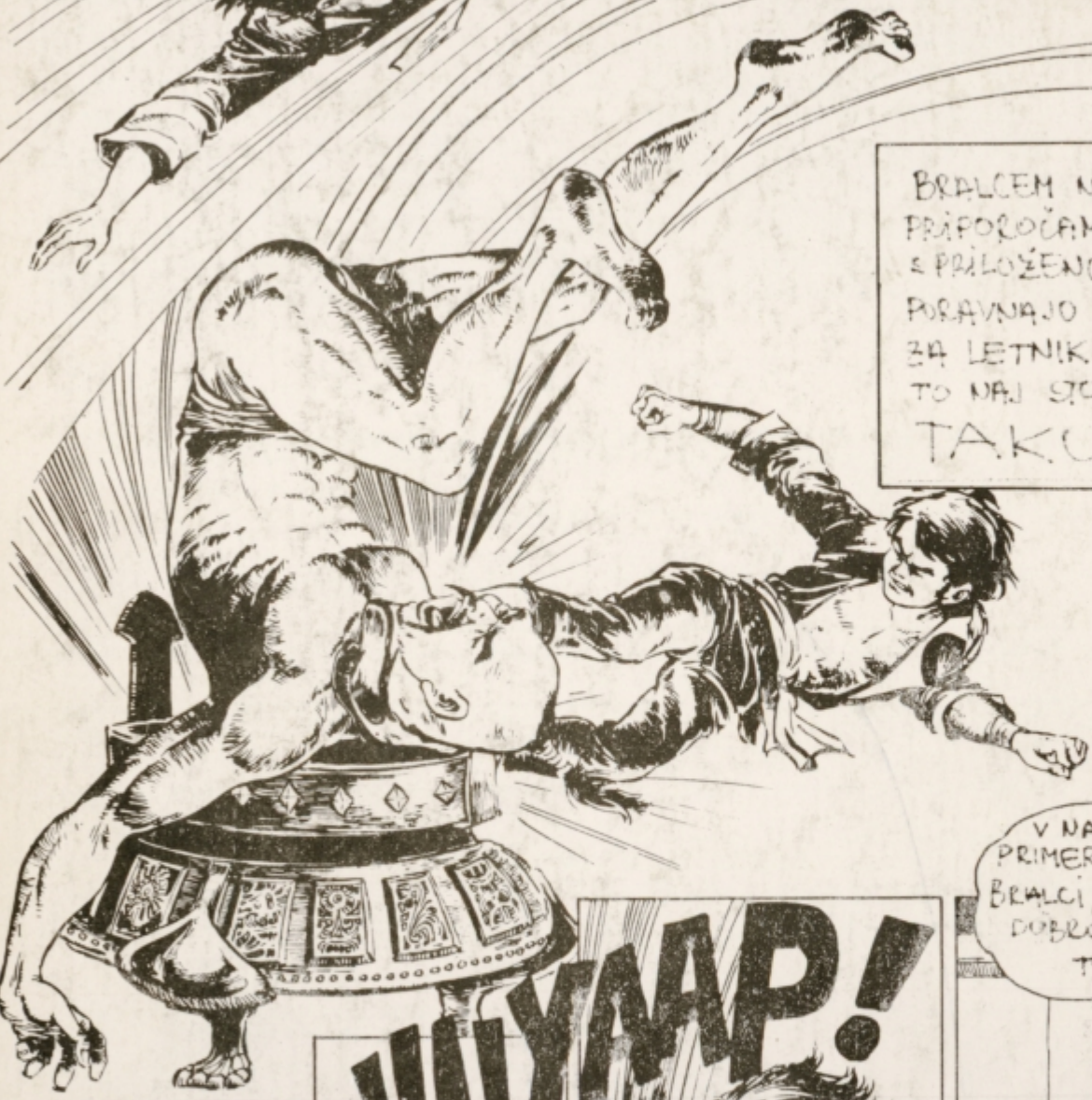
Zoja Skušek-Močnik, GLEDALIŠČE KOT OBLIKA SPEKTAKELSKJE FUNKCIJE, DDU Univerzum, zbirka Analecta

Slavoj Žižek, HEGEL IN OZNAČEVALEC, DDU Univerzum, zbirka Analecta

IDEOLOGIJA IN ESTETSKI UČINEK (zbornik spisov Althusserjeve šole marksizma o problemih ideologije in umetnosti), Cankarjeva založba

PSIHOANALIZA IN KULTURA (zbornik spisov Freuda, "Freudo-markсистov" in teoretikov Lacanove šole), Državna založba Slovenije





BRALCEM NASTOPLEJE
PRIPOROČAMO, DA
S PRILUŽENO PODOZNICO
PORAVNAJO NALOŽNINO
ZA LETNIK 1980!
TO NAJ STORAJO
TAKOJ!!!

V NA SPROTNEM
PRIMERU VAS, DRAGI
BRALCI, ČAKA...!
DOBRO SI OGLEDITE
TO STRAN!!!

